



GRANDES CONJUNTOS URBANOS

Por Luis Moya, Arquitecto

Este trabajo tiene por objeto exponer varios grupos monumentales de diversas épocas y de diferentes países, para el estudio de las grandes composiciones de conjunto. Se han dibujado a la misma escala cosas opuestas, desde Teotihuacan hasta la gracia cortesana del Zwinger, desde el libre y humano orden de la Acrópolis de Atenas hasta la máscara rígida y empuñada de Versailles. Hay obras de generaciones y de siglos, como el Foro Romano, y creaciones de un solo hombre, como el Capitolio. Se llega al momento actual en Rockefeller Center, de Nueva York y en la plaza del Callao de Madrid. Tres momentos de la vida de una ciudad quedan representados en tres plazas de Madrid. Algunas de las composiciones son reflejadas de un modo verdadero en los planos, otras tienen partes hipotéticas, y otras reunen, no por deseo, sino por imposibilidad de saber lo cierto, edificios que no existieron juntos en ninguna época, pues unos decaían cuando otros se elevaban.

Dos aspectos especiales tiene el estudio que puede hacerse con estos planos. El primero se refiere al concepto del módulo y a su relación con el hombre como unidad de medida. El segundo es el sistema de composición, sencillo y hasta tosco en composiciones llenas de ejes, composiciones simétricas en el sentido moderno, como Teotihuacan o Versailles. Se hace más delicado cuando empieza a faltar esa simetría, pero se conserva el trazado ortogonal, como ocurre en El Escorial, y alcanza su mayor finura cuando falta la simetría moderna y reina sólo la simetría griega, aquélla que conocemos por Platón y Vitrubio, que es la de la Acrópolis de Atenas. Es nece-

La gran afición del arquitecto Luis Moya le llevó a entretener el tiempo de su estancia en Madrid durante la dominación roja dibujando a la misma escala unos cuantos conjuntos urbanos de distintas partes del mundo con los datos, forzosamente incompletos, que en aquellas circunstancias pudo lograr.

Por el notable interés de estos planos, los publicamos en la REVISTA NACIONAL DE ARQUITECTURA, todos ellos a igual escala, con unos comentarios de su autor.

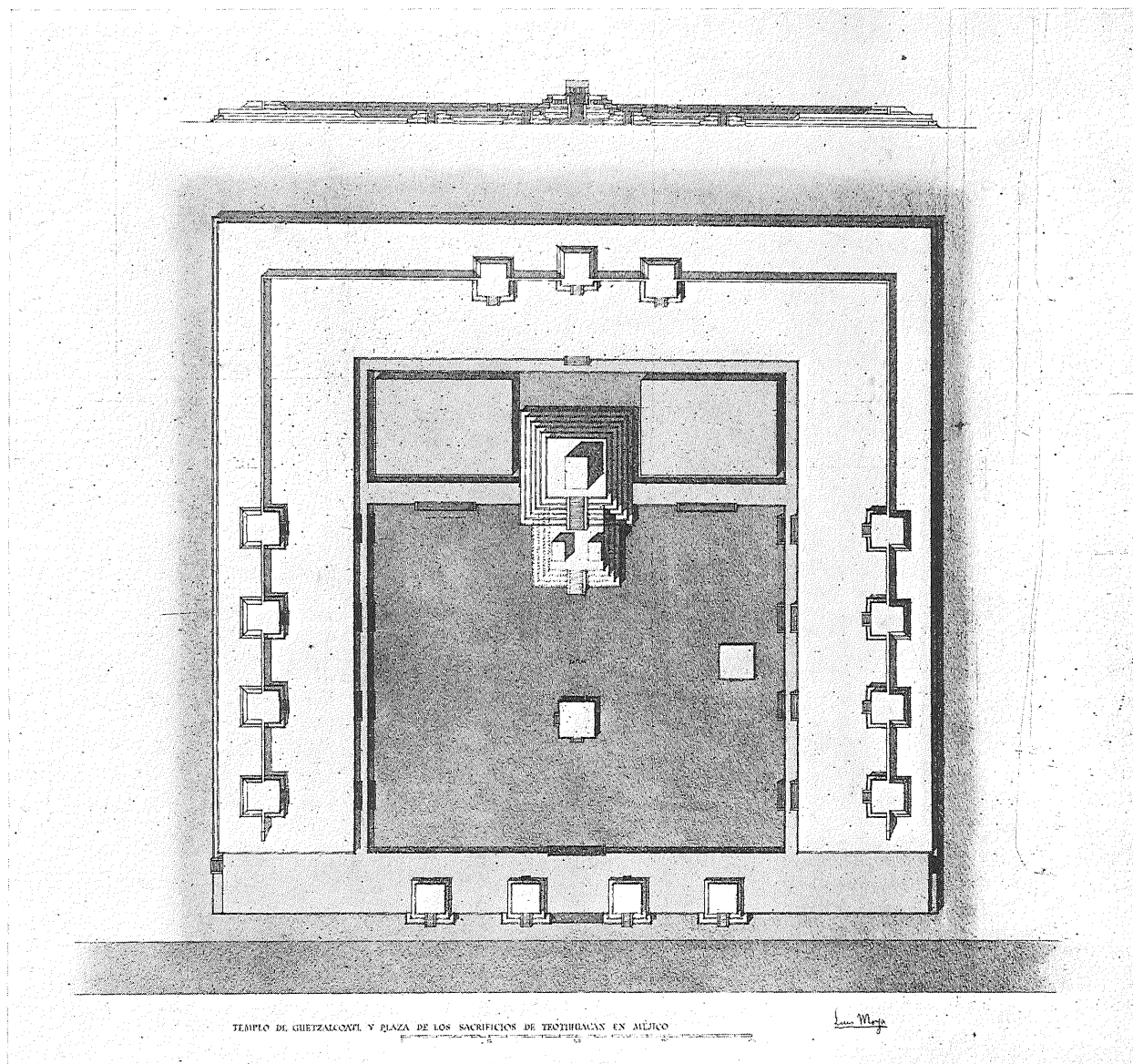
sario que se comprenda esta Acrópolis como una composición puramente arquitectónica, sin imposiciones ajenas, sean prácticas o litúrgicas, para que tenga sentido el detallado estudio de los cambios de ejes en los distintos edificios y de las posiciones de cada uno. Para conseguir esto se ha elegido como ejemplo el Erecteo, y en el comentario correspondiente se expone la relación entre la obra arquitectónica y los lugares sagrados en que está asentada. También es largo el comentario del Foro Romano, aunque no tanto como pide un lugar de tan dilatada y grave historia, y también en él se ha elegido un edificio, el Vestíbulo del Palacio Imperial, como ejemplo de las variaciones que han reflejado la vida del que fué centro del mundo.

Los planos del Erecteo y del Vestíbulo Imperial son imagen de dos modos de construir llevados al límite. El primero es el modo de construir con sillares de mármol, que, en consecuencia final, es la técnica del mecánico montador. El segundo es el modo de construir con grandes masas de hormigón y ladrillo, y aquí el límite es la técnica del que excava un templo en la roca de la montaña, o como en los hipogeos y catacumbas. No se trata aquí de otras técnicas, y entre las abandonadas la más ilustre es la bizantina, de bóvedas ligeras, que llega al fin a parecerse a la del marino que iza la vela al viento. Pero la composición del conjunto que dominaba Santa Sofía no pudo ser estudiada, pues poco ha quedado del Augusteon, del Senado, del Palacio Sagrado y del Hipódromo.

TEMPLO DE QUETZALCOATL, EN TEOTIHUACAN (MEJICO)

A veces se designa también como «la Ciudadela». Presenta para su reconstrucción la dificultad de la doble pirámide central, pues la más moderna, sin ninguna decoración, cubre a la más antigua, que tiene una decoración estupenda. En su estado actual, después de las obras de restauración y consolidación, se compone de

los restos que quedan. Es una composición en que las superficies horizontales dominan, pues las alturas son muy pequeñas, y aunque en su tiempo estuvo coronada la gran pirámide por un pequeño santuario o pabellón, y probablemente también lo estuvieron algunas de las quince plataformas pequeñas que la rodean sobre los terraplenes, o quizá todas, la altura de estas construcciones sería muy pequeña. Tal como está es un puro juego de superfi-



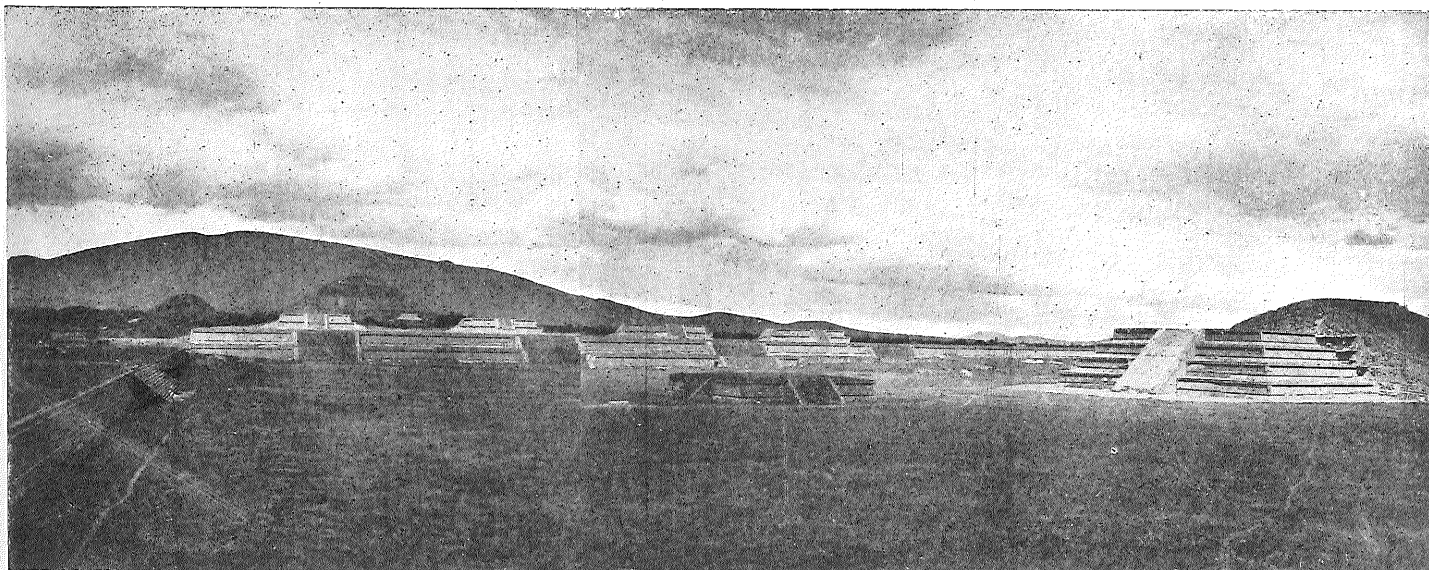
Templo de Quetzalcoatl en Teotihuacan.

inmensos terraplenes de poca altura, revestidos de mampostería, sobre los cuales se elevan otros menores, de la misma construcción, que constituyen las quince pirámides o plataformas que rodean el conjunto. Del mismo modo está construida la gran pirámide, que es el verdadero templo, y las dos pequeñas plataformas que la preceden en la plaza, de las cuales parece que la central era la destinada a los sacrificios humanos y la lateral constituía la tribuna del jefe. La pirámide antigua, que queda dentro de la grande, está revestida de sillería labrada perfectamente, y cubierta con una magnífica decoración esculpida, que conserva restos de pintura de colores vivos y variados.

Salvo ésta, que quedaba oculta en los últimos tiempos prehispánicos, no hay más que superficies planas hechas de mampostería, que debieron estar pintadas de rojo oscuro, a juzgar por

cies planas perfectas, sin nada que distraiga ni por la forma ni por el color, y sin tener tampoco ninguna alusión histórica o literaria que pueda influir en el ánimo del espectador, como inevitablemente ocurre en el Foro Romano o en El Escorial.

Todo ello se levanta en medio de un paisaje grande y desolado. Cerca se ven otras pirámides y otras plataformas semejantes, y a lo lejos, las montañas. Faltan por allí árboles y casas, que pudieran quitar algo de la grandeza y de la fuerza de aquellas construcciones, que tal como están son una abstracción geométrica sin tiempo ni lugar. Estas condiciones únicas y raras hacen que la obra se apodere inmediatamente del espectador y le haga sentir y padecer emociones que el desprevenido viajero quizá no esperaba ni deseaba.



Templo de Quetzalcoatl.

ACROPOLIS DE ATENAS

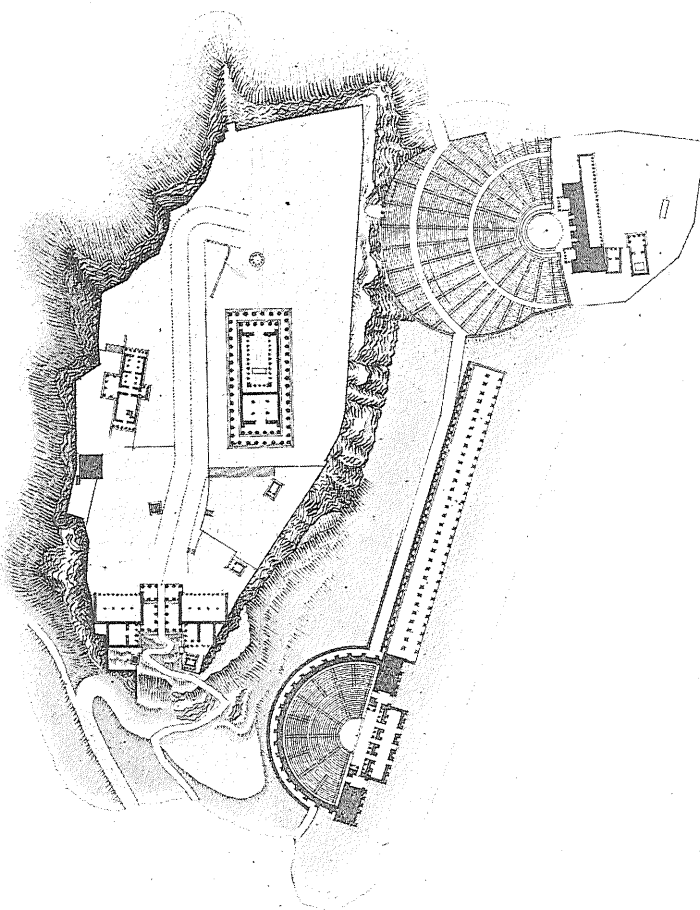
Son muchos y muy conocidos los estudios hechos sobre esta composición. Sin embargo, a pesar de las demostraciones que en ellos figuran, desde Choisy hasta Doxiadis, sobre la precisión con que se han colocado los edificios en la forma que están para conseguir determinados efectos, muchos siguen creyendo que esta colocación se debe a la necesidad de respetar los lugares sagrados y al aprovechamiento de antiguas cimentaciones, y que el magnífico resultado final se debe sólo a la casualidad ayudada por el buen gusto de los arquitectos.

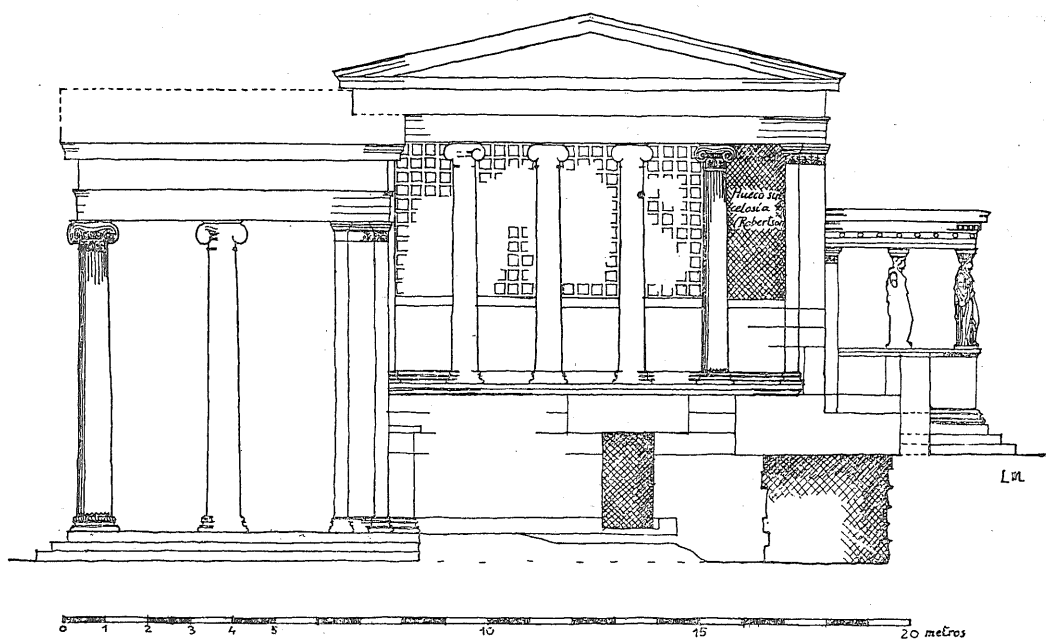
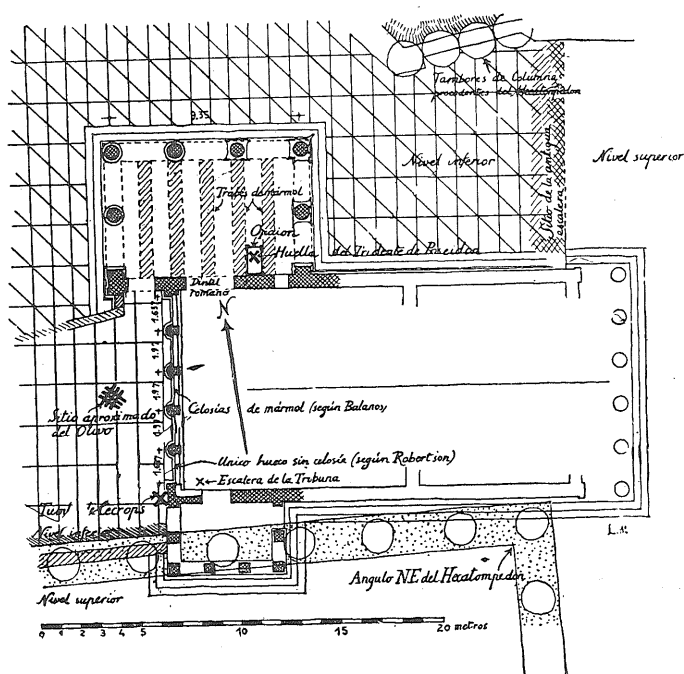
Para aclarar estas cuestiones, hay que advertir primeramente que hay una gran regularidad, como han demostrado los estudios citados, con tal que se tomen puntos importantes como centros de haces de rayos, cada uno de los cuales señale la posición de los puntos fundamentales de los edificios. Entonces se encuentra que los ángulos de estos rayos entre sí y sus longitudes forman relaciones sencillísimas y constantes en todo el trazado. Lo que no hay es la vulgar sujeción a unos ejes octogonales, ni el respeto a la llamada "simetría" modernamente, sino que las cosas tienen entre ellas una dependencia y relación sencilla de medidas que es a lo que los antiguos, Vitrubio entre ellos, llamaban simetría y analogía. En segundo lugar, no hay ningún indicio de que se pretendiese respetar los lugares sagrados, porque el actual Partenón no está construido en el sitio del antiguo templo de los 100 pies, el Hecatonpedon, sino a bastante distancia, y sobre los restos de aquél se terraplenó para formar el pavimento de la avenida central de la Acrópolis.

Más notable aún es lo que pasó con tres lugares sagrados situados donde está el Erecteo. El primero es una pequeña cripta situada bajo el pórtico de la fachada Norte, en la cual estaba el lugar donde dejó señales en la roca el Tridente de Poseidon, cuyas huellas son iluminadas por un verdadero lucernario (Opaion) abierto en el techo de ese pórtico, a un costado del mismo, y sin que haya otro semejante al otro lado. El segundo es el olivo sagrado, que estaba delante de la fachada Oeste, en un recinto al aire libre pero hundido unos tres metros del nivel de la avenida, debido a haberse elevado el nivel de ésta, como se dijo ya. Es una situación no muy respetuosa para este olivo sagrado, y si además se hubiera prolongado el Erecteo hacia el Oeste, repitiendo en este lado lo que hay al Este tomando como

centro de la fachada la tribuna de las Cariátides, el olivo hubiera tenido que desaparecer por quedar dentro del edificio, o, a lo más, quedaría dentro de un patinillo que pudiera hacerse. Según Dörpfeld, esta ampliación del Erecteo estaba prevista y es la única explicación de la forma de lo construido, figurando así en el plano adjunto. El tercero es la tumba de Cecrops, que queda bajo el

Acrópolis de Atenas.





Fachada Oeste del Erecteo.

FORO ROMANO Y FOROS IMPERIALES

El plano que se publica tiene algunos errores, porque fué hecho hace años sin disponer de datos recientes de excavaciones y estudios. El más importante es la colección del Templo de Júpiter Capitolino, en la loma Este del Capitolio, donde está hoy la iglesia de Santa María de Araceli, pues se han destruido hace ya muchos años los cimientos del Templo en la loma Oeste, pasando, por tanto, el Arx o fortaleza a ocupar el sitio de dicha iglesia. Fué éste un error muy antiguo y conservado hasta época reciente, debido, entre otras cosas, a la tradición de que las iglesias de Roma estaban situadas, o sobre lugares santificados por los Mártires, o sobre templos paganos de gran importancia, como es el caso de este templo de Júpiter, para que el Culto Cristiano puri-

enlace entre la fachada Oeste del cuerpo principal y el costado Oeste de la tribuna de las Cariátides, por lo cual este punto está apoyado sobre un enorme dintel de mármol que, según Nicolás Balanos (Les Monuments de l'Acropole, París, 1936), autor de la restauración, tiene 4,425 metros de largo, 1,960 metros de alto y 0,710 metros de ancho. Hay al lado de éste otro hueco más pequeño cuyo eje coincide casi con el de una de las columnas jónicas de la fachada Oeste, que carga sobre un dintel.

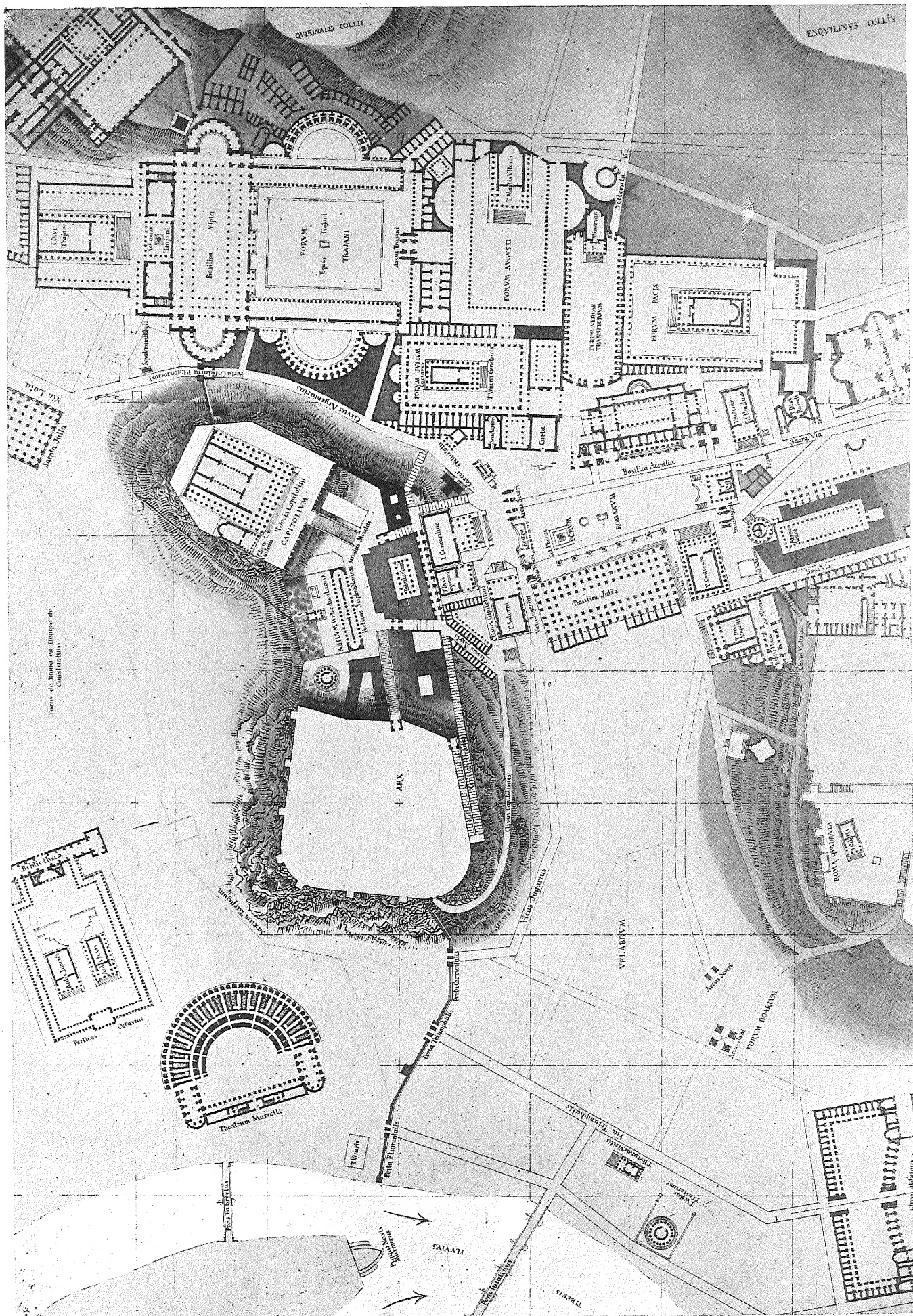
En consecuencia, creo que puede afirmarse que el respeto a los lugares sagrados no ha influido nada en la composición de los edificios, ni siquiera en su emplazamiento, pues, con muy pocas variaciones en aquélla o en ésta, se hubieran evitado tantas dificultades de construcción, las cuales, al no haber podido ser bien resueltas, produjeron la ruina de parte del Erecteo en época clásica por rotura de los enormes dinteles de mármol que se pusieron para resolver los problemas antes referidos y otros análogos, de tal modo que varias partes del edificio actual son una reconstrucción romana.

Finalmente, tampoco hay nada que indique la intención de aprovechar antiguas cimentaciones, aunque cuando alguna parte de éstas quedaba debajo de las otras nuevas, se cegaban éstas sobre aquéllas, pero esto sólo ocurre en raros casos. Por ejemplo, el muro Norte que limitaba el crepido del Hecatompedon sirvió para apoyar el dintel antes referido del Cecropium, y un trozo de la Tribuna de las Cariátides, y debido a su oblicuidad respecto del

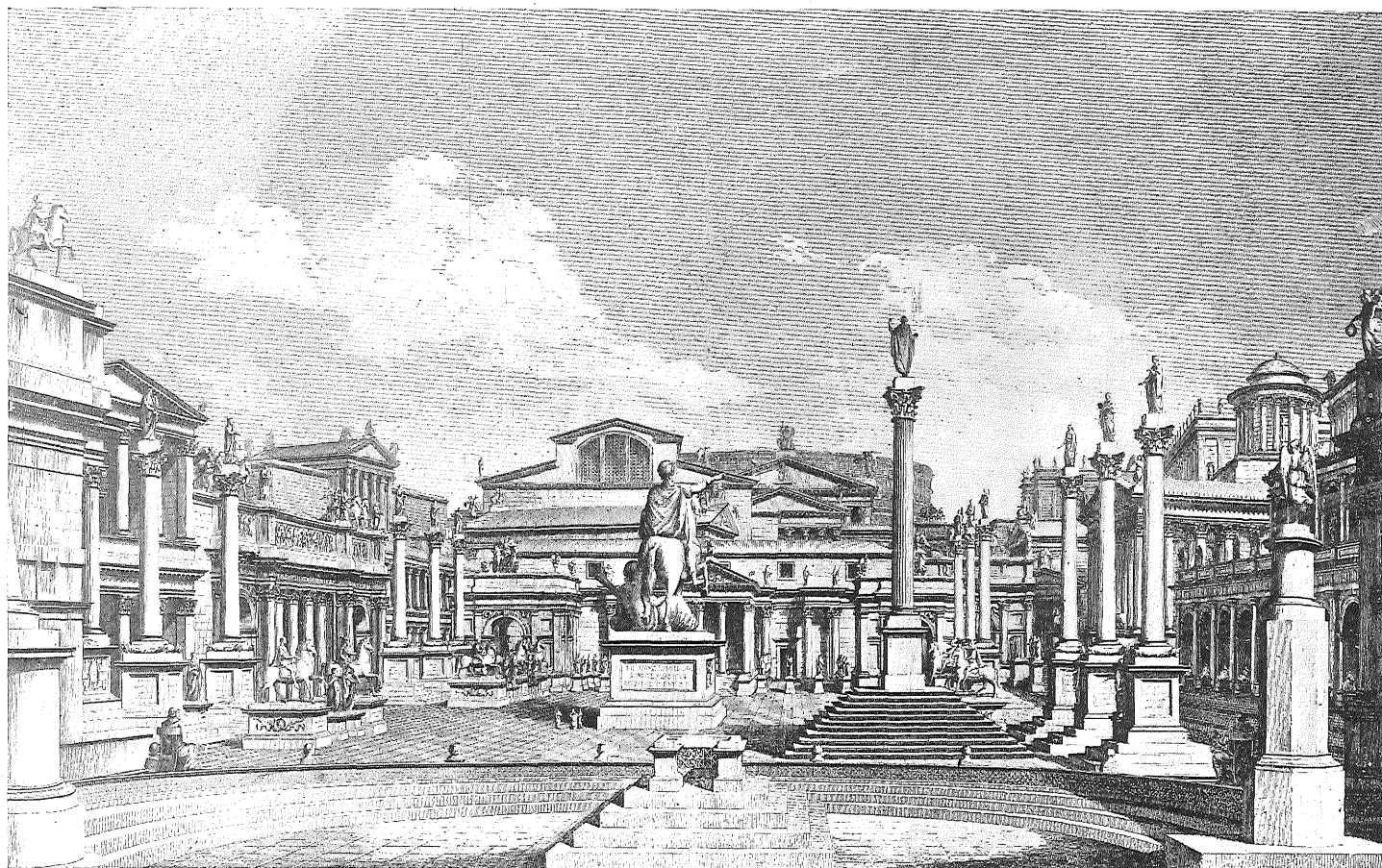
Erecteo, vuelve a encontrarlo hacia el extremo Este de la fachada Sur, sirviendo para apoyar un trozo de ésta.

El resumen de esto es que si se hubiese querido respetar los sitios sagrados y aprovechar eficazmente las antiguas cimentaciones, se hubiese podido conseguir esto con pocas modificaciones en el caso especial del Erecteo, de modo que parece resultar que la composición actual es una obra de pura y libre creación, desligada de todas las condiciones no artísticas, quedando entonces sujeta únicamente a otras leyes superiores, que son las que revelan, en parte, el «Trimaios» de Platón, y el «Critias» o «Atlántico», y cuyo descubrimiento total sería de la mayor importancia para el futuro de la Arquitectura.

ficase el sitio de los sacrificios paganos. Otros errores son de detalle en la planta de los edificios, o de distancias entre ellos. Por ejemplo, en el Foro de Trajano falta entre el hemiciclo de la derecha y la pendiente del Quirinal, el magnífico mercado de Trajano que ahora está restaurado. La distancia entre el templo de Antonino y Faustina y el de Rómulo es mayor en la realidad, y en cambio es excesiva en el plano la que hay entre este templo y la basílica de Constantino. En el Foro de Augusto la reconstrucción es hipotética, e incluso ahora hay pocos datos, pero, no obstante, puede asegurarse que no existió el templo central que indica el plano, sino uno empotrado en el costado de dicho Foro, que está próximo a la Basílica de Constantino. La Basílica Emilia llegaba hasta tocar el Foro de Nerva, no dejando la calle que indica el plano. La enorme construcción, las escaleras que hay en

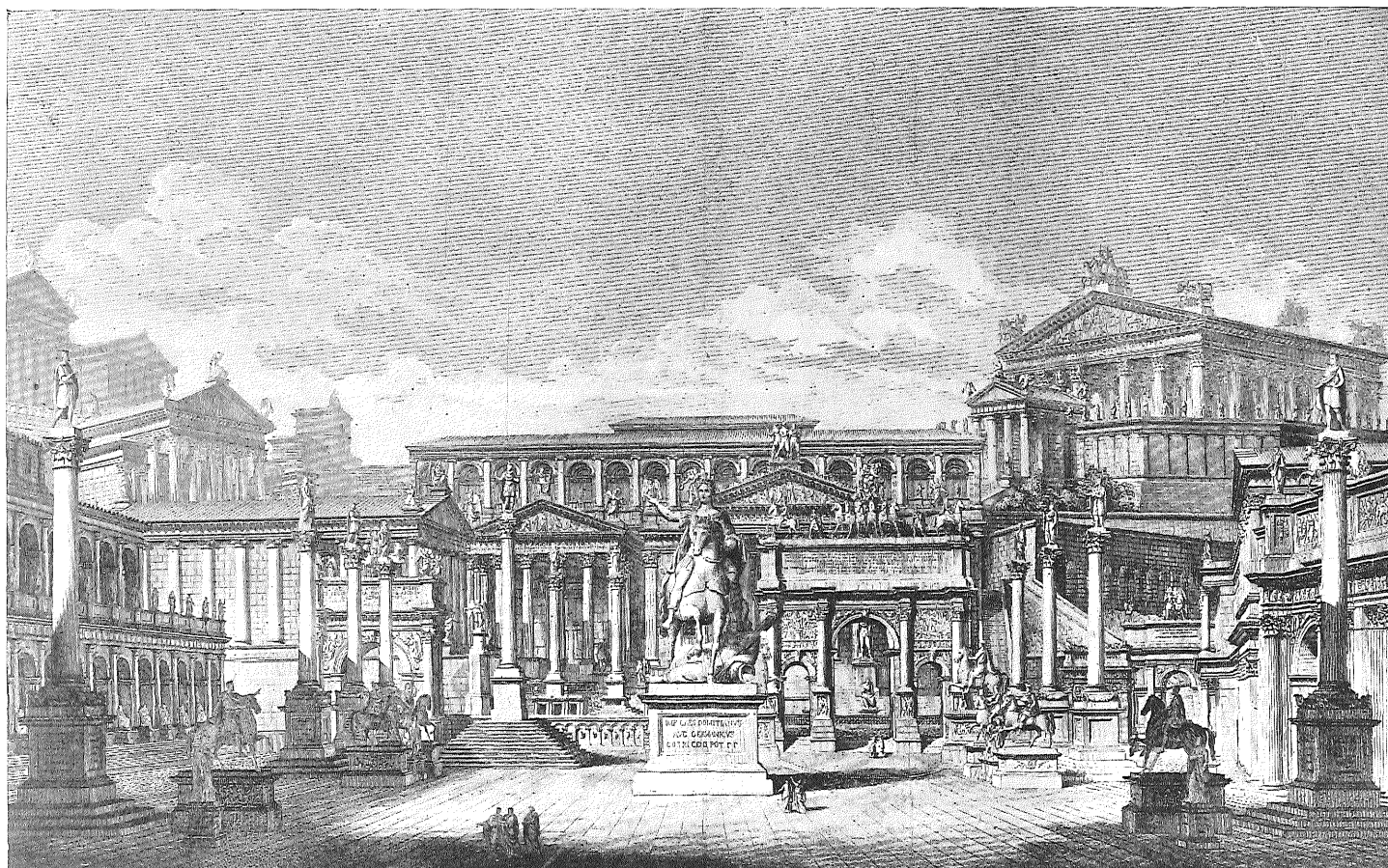


El Foro Romano y sus alrededores.



Foro Romano visto desde el templo de la Concordia, según Canina («Foro Romano», Roma, 1845). Esta reconstrucción, hecha con los escasos datos que se poseían en la época, es uno de los ejemplos mejores de la visión que se tenía de la antigüedad a principios del siglo XIX.

Foro Romano visto desde el templo de Julio César.



la esquina superior derecha del plano es la conocida en el Renacimiento como Frontispicio de Nerón, y después como Templo del Sol, de Aureliano, y en la realidad debía de estar más lejos del Foro Trajano, fuera del plano. Las grandes naves llamadas Septa Julia también han sido objeto de un cambio con motivo de recientes descubrimientos e investigaciones. Hay otras cosas puramente hipotéticas, como el enlace entre los Foros de Augusto, de Trajano y de Julio César, y casi toda la planta de este último. También es puramente fantástica la planta de las construcciones que ocupan el «Asilum» entre las dos lomas del Capitolio, donde ahora está la plaza que hizo Miguel Angel, y algunos otros detalles que podrá observar el estudioso de estas cuestiones.

El Foro, en su conjunto, no fué nunca una construcción terminada y definitiva. Estuvo en continua transformación. He aquí un ejemplo tomado de la obra de Lugli: La Curia del Senado, según la tradición, fué hecha por Tulio Hostilio, ampliada por Sila (año 80 a. de Cristo) y quemada el año 52 a. de Cristo. Estaba a poca distancia de donde está ahora, cerca de la cárcel. La empieza a reconstruir Fausto, hijo de Sila, sigue Julio César, y se interrumpe el trabajo con su muerte. Se reanuda el 42 a. de Cristo y se inaugura el 29 a. de Cristo, con el nombre de Curia Iulia, por Augusto, que añade un aula abierta (Calcídico). Se incendia el 64 de la Era Cristiana, y la restaura Domiciano. Se quema otra vez y la reconstruye totalmente Diocleciano. Es medio destruída por Alarico y vuelve a restaurarse el año 412 y otra vez hacia el 450. Parecida fué la historia de casi todos los edificios del Foro, y es muy difícil saber cual era el aspecto de los edificios que coexistían en un momento determinado. Es difícil, además, imagi-

narse el Foro sin edificios tan conocidos como el Arco de Septimio Severo, el Templo de Antonino y Faustina y la Basílica de Constantino, y, sin embargo, antes de hacerse estos edificios había tenido el Foro ya muchos siglos de historia gloriosa. Estos, y otros, son edificios muy tardíos. Se siguen haciendo cosas cuando ya no había Imperio Romano, como la Columna de Fous, y, en cambio, hubo otros de vida efímera, como fueron la Casa Dorada de Nerón, cuyos pórticos llegaban a la Vía Sacra, el puente que hizo Calígula para unir el Palatino y el Capitolio, obra maravillosa, de madera, que usaba como apoyos los techos de los templos y otros edificios que quedaban debajo, y la gigantesca estatua ecuestre de Domiciano, derribada a su muerte. Otras fueron decayendo medio abandonadas a lo largo de todo el Imperio, como ocurrió a la Regia, residencia oficial del Rey de los Sacrificios, que pierde su importancia a partir de Augusto. Nunca existieron juntas todas las cosas que sabemos que hubo.

Conviene observar, finalmente, que en la antigua Roma los edificios eran enormes, y los espacios libres, calles y plazas, muy pequeños, a la inversa de las ciudades actuales. Tan notable es este hecho que condujo a los arqueólogos de Roma a no aceptar durante siglos el Foro Romano tal como es, por parecerles imposible que tan pequeño lugar hubiera sido el centro del mundo, y pensaron que la longitud del Foro, desde el Templo de Julio César al de la Concordia, era la anchura, y que la longitud sería desde la Curia hasta un lugar más allá de la Basílica Julia, negándose durante mucho tiempo, algunos de ellos, a aceptar el tamaño que, de modo irrefutable, ofrecían las ruinas de esta Basílica, ya descubiertas.

EL ESCORIAL Y VERSAILLES

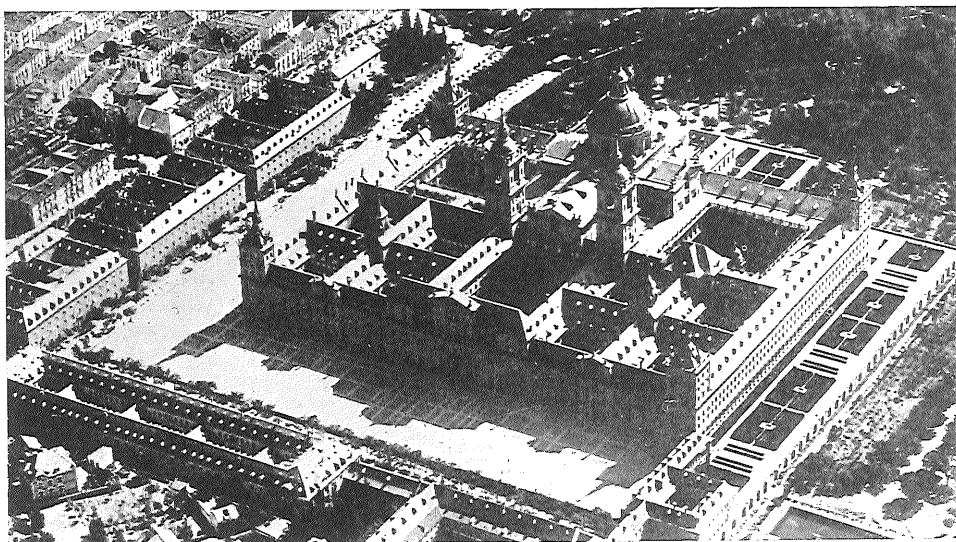
Es interesante la comparación de ambas plantas a la misma escala. Sorprende y admira que las pequeñas dimensiones de El Escorial puedan producir tal impresión de grandeza: la cúpula de El Escorial tiene el mismo tamaño que cada una de las dos pequeñas de San Pedro, en Roma.

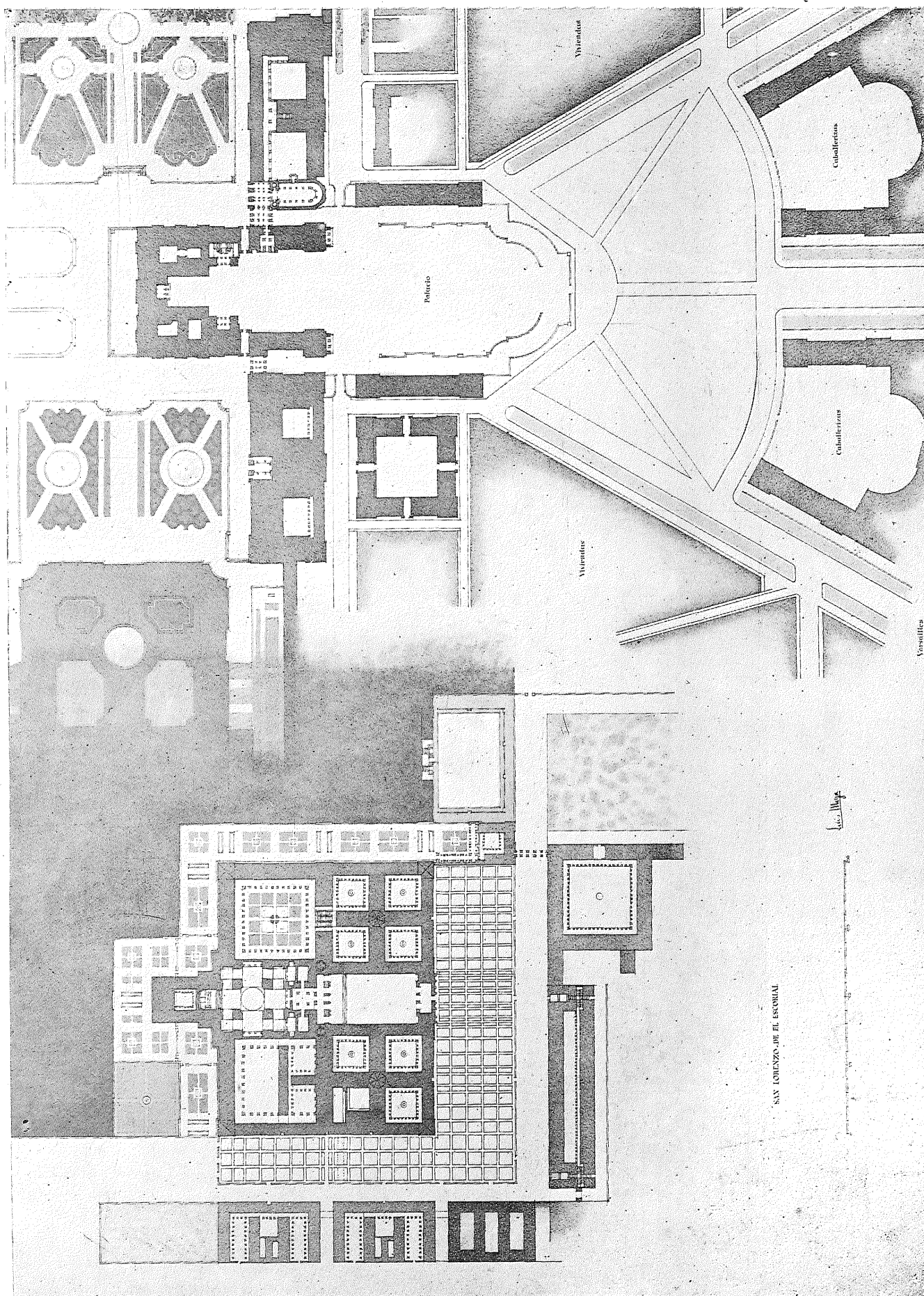
Son muchos los problemas de orden monumental y artístico que plantea el emplazamiento de una gran edificación en medio del campo o con un gran espacio vacío delante, como ocurre aquí.

Lo primero que suele ocurrir en estos casos es que un edificio, por grande que sea, resulte pequeño y mezquino en comparación con la naturaleza que lo rodea. Cualquier prado o cualquier colina tienen tales dimensiones comparadas con las del edificio, que lo reducen a un juguete. Esto suelen empeorarlo ahora muchos arquitectos haciendo uso de un estilo llamado ciclópeo, pues empleando así las mismas armas que tiene la Naturaleza, se echa de ver mejor la pequeñez de lo que han proyectado y su derrota es mayor. Muchos monumentos de este estilo ciclópeo se han hecho en el mundo desde hace medio siglo, y su efecto es peor que el de cualquier pequeña iglesia o ermita de las que se ven en los picos de Europa. Estas no tratan de competir con las formas naturales, y su fina arquitectura las destaca por la claridad con que

revelan la obra del hombre en medio del desorden de la Naturaleza. Nos dan la lección de no pretender ocultar nunca las cualidades de orden y geometría que tiene por esencia la arquitectura, cuando ha de enfrentarse con lo natural. No es esto sólo, pues estudiando más estas obras encontramos que algunas tienen más éxito en su pugna con la Naturaleza que otras. Las primeras son siempre aquellas que ceden en su lucha lo suficiente para adaptarse a la forma natural hasta cierto límite, es decir, que su forma depende en algo de su enemigo. Estos dos hechos, el de no abandonar las propias armas y el de adaptarse al contrario para ven-

El Escorial.





Versailles y El Escorial.

cerlo, son tan característicos de cualquier lucha que no podían faltar en ésta. Como resultado de lo segundo, rara vez son simétricas, y para esto hay además otra razón: la simetría es una imposición voluntariosa, y cuando se trata de luchar con quien es inmensamente más fuerte, la imposición es ridícula, y esto también se ha podido comprobar en muchos lugares. En contraste, es maravilloso el efecto que hace el Generalife, que es una construcción minúscula, pero que se adapta y que se pliega a su colina como un guante, y sin perder sus líneas rectas. En tamaño mayor es lo mismo El Escorial, pues aunque el edificio principal es simétrico en sí, no lo es el conjunto de éste con las Casas de Oficios, Convalecientes, jardines y el resto, y todo ello es como un vestido para la ladera de la montaña.

Siguiendo estas lecciones se ha compuesto la masa de las construcciones, y puesto que en ellas la entrada está al lado opuesto de la vista desde Madrid, se han podido acumular en esta parte los mayores volúmenes, y, al mismo tiempo, los más cerrados y los más lisos, de modo que el que sube la cuesta hacia el Monasterio ve sólo grandes bloques cerrados, sin puertas, sin decoración y hasta sin ventanas en algunos trozos. Se comprende que no puede haber puerta grandiosa, ni decoración de columnas, por ejemplo, que parezca grande, al que ve de lejos una construcción de éstas, destacado sobre un fondo montañoso. Sólo líneas claras de pura geometría son convenientes aquí. La decoración exige un espacio cerrado que la destaque en un ámbito de dimensiones adecuadas. En El Escorial se llega a la puerta de entrada recorriendo la lonja Norte, entre el Monasterio y las Casas de Oficios, y después la lonja Oeste, que es la principal. De este modo se obliga al visitante a recorrer un camino entre obras de arquitectura, que encaja las cosas en la medida conveniente, y que prepara poco a poco el ánimo del espectador para que pase

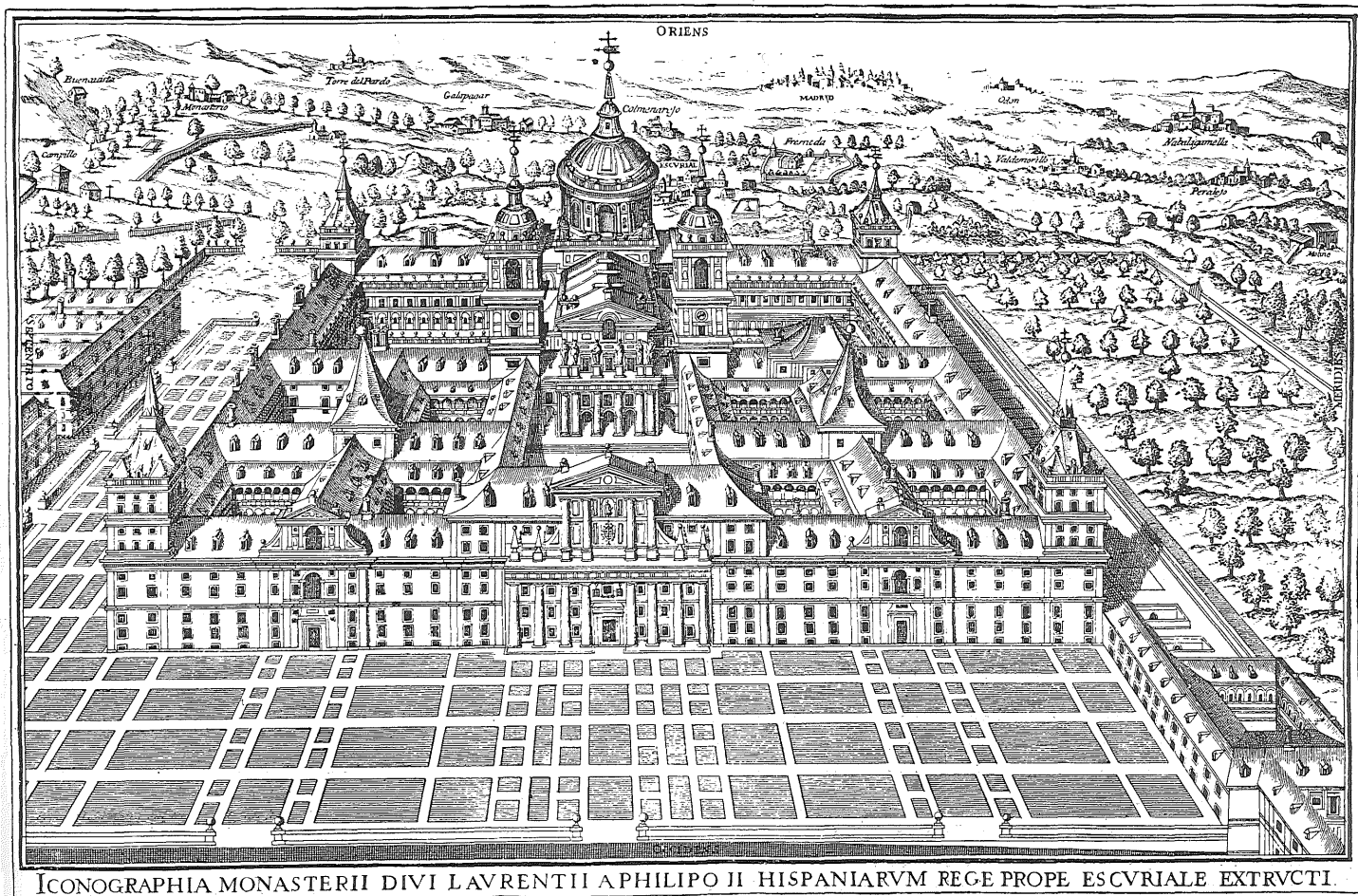
de la contemplación del espacio abierto del valle a la obra de arte. Ya se mencionó antes cómo la fachada Este, la que se ve de lejos, es sencilla y cerrada. Quedan las otras tres, y la diferencia entre ellas es una de las mayores creaciones de la Arquitectura. La del Norte tiene interrumpida su superficie plana por pilastras, que marcan espacios alternados con ritmo de marcha, como corresponde a la lonja por la que se desfila para llegar a la entrada. Es interesantísimo comprobar cómo se acompañan mutuamente esta fachada y una marcha militar de Schubert, por ejemplo. Como es natural, esta fachada no tiene ningún elemento central señalado.

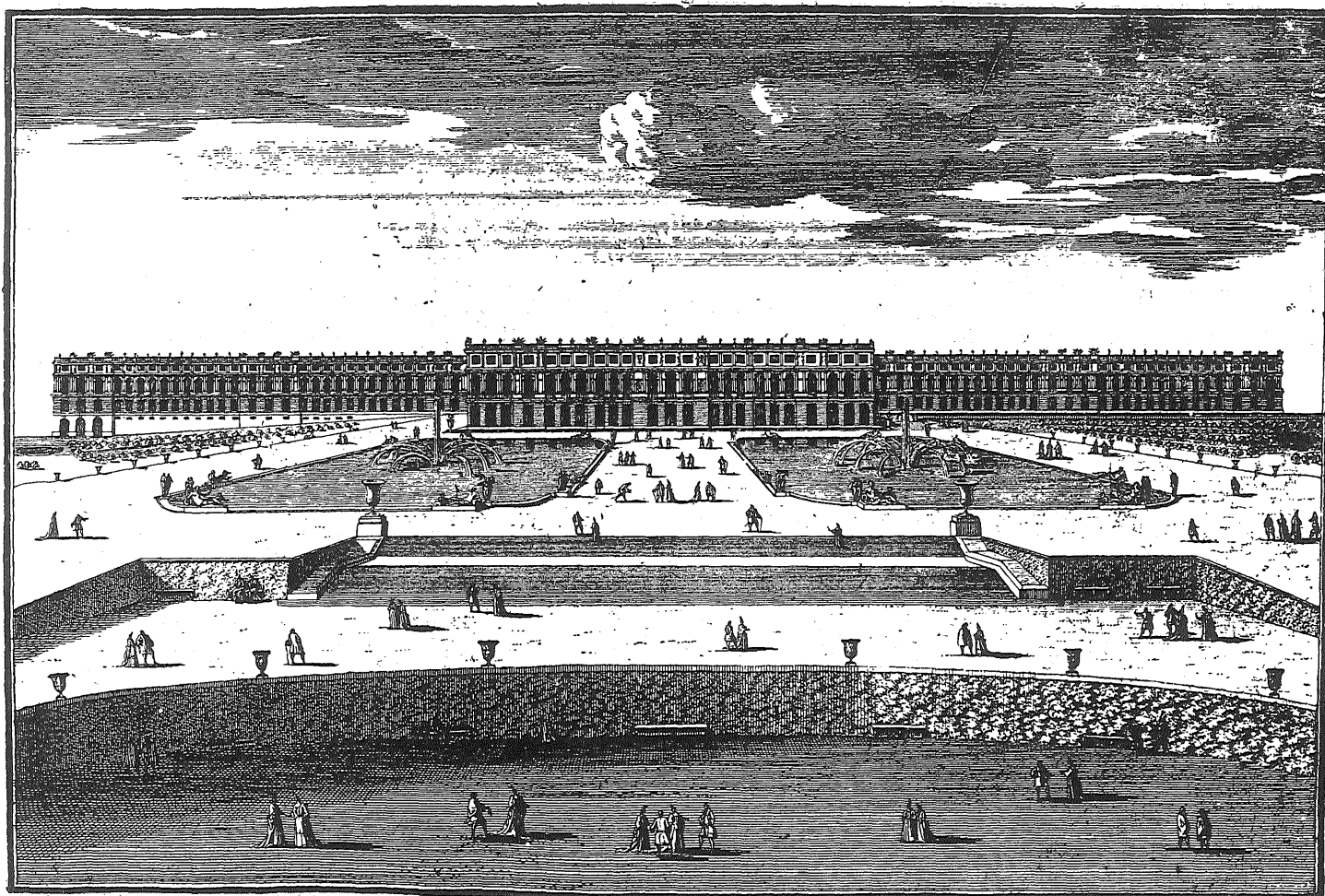
Al final, una vuelta brusca a la izquierda pone de repente al visitante ante la fachada Oeste, la principal. Esta tiene, en cambio, un centro bien marcado, que es un cuerpo de grandes dimensiones, y que parecen mayores por comparación con los centros de cada ala, que la acompañan como acólitos al sacerdote. Aquí la impresión es de estabilidad. Es un espacio cerrado, pero con el genial detalle de la escasa altura del pabellón de convalecientes, al Mediodía, que permite ver como telón de fondo la única montaña, que está lo bastante lejos para no achicar la lonja y sus edificios, y que sirve para no romper del todo la relación con la Naturaleza.

La fachada Sur, al jardín de los frailes, es, como la Norte, otra fachada musical, pero ésta para contemplativos. Su tema es la convergencia de las líneas horizontales no interrumpidas, que buscan su centro en un punto situado fuera de la composición, con el de Fuga. Observaciones como éstas podrían hacerse en el interior. Por ejemplo, en la teoría de espacios alternados que se suceden desde el vestíbulo del patio de los Reyes hasta el Altar Mayor, en el paso hasta la escalera principal y en otros.

Después de esto no se comprende cómo en Versailles se han

El Escorial. (De la «Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo», por Fr. Andrés Ximénez, Madrid, 1764.)





Palacio de Versailles visto desde los jardines, según «L'Atlas curieux ou le Monde», por N. de Fer, París, 1723.)

trazado los accesos y la gigantesca plaza de un modo tan pueril que ha resultado, en conjunto, el verdadero ejemplo de fracaso total en el arte de la composición. Aquello, más que una plaza, es un solar destartado, abierto además por tres grandes avenidas colocadas donde y como peor podían estar. Tenían como ejemplo El Escorial, terminado en 1584, en tanto que Versailles se empieza en 1624 con Salomón de Brosse, se sigue con Le Vau (1668) y se termina, en la parte principal, con Jules Hardouin Mansart (1679), aunque luego añade Gabriel (1770) varias cosas, entre ellas los dos pabellones laterales. La escala cambia para cada parte, produciendo un continuo desconcierto, en el que sube la pendiente de la plaza desde las caballerizas hasta «la Cour de Marbre». Las fachadas de ésta son muy agradables, pero no se ha previsto nada para ligar su menuda escala con las monstruosas medidas de lo que se le fué añadiendo. A esto ha de unirse el desagradable contraste de los diferentes géneros de estructuras y de cubiertas y hasta de materiales.

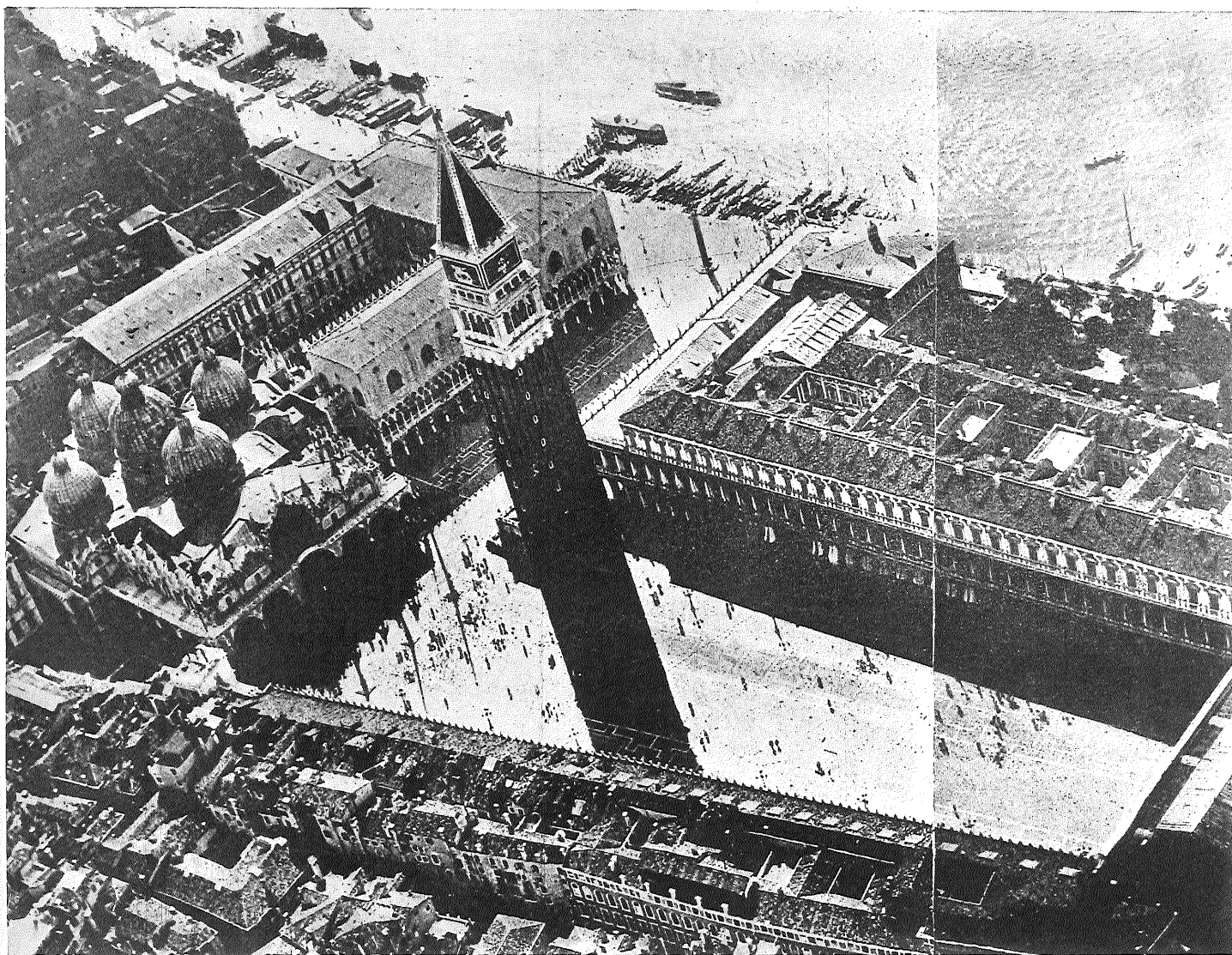
En cambio, la composición de los jardines y de la fachada del Palacio sobre ellos es un gran acierto de conjunto y una lección muy interesante. Las dimensiones de aquéllos son colosales, y también la longitud de ésta, que tiene un desarrollo de más de medio kilómetro, toda ella con una composición uniforme de pequeños elementos repetidos y de poco relieve. La altura total, incluida la balaustrada de remate, es de sólo 20 metros. Podría parecer extraño que puede hacer buen efecto una construcción tan baja y larga, pero como el mismo criterio se siguió en los jardi-

nes, y sobre todo en los parterres que forman la base de la fachada, donde a unas medidas gigantescas en planta se acompañan alturas muy pequeñas en vegetación, estatuas y fuentes, el resultado de todo ello, a la suave luz plateada que allí domina, es el de un juego grandioso de unas pocas superficies y líneas sencillas y claras, cubiertas de una ligera y delicada decoración, que hace parecer todo aún mayor de lo que es, y que no distrae ni confunde. Es el mismo sistema empleado en jardines y palacios hispanoárabes, o sea el arabesco cubriendo grandes superficies planas.

Para terminar, volvemos a lo nuestro, con estas palabras de Joaquín de Entrambasaguas, de sus magníficos «Veinticuatro versos al Escorial»:

Esa desarrollada geometría
fué junto a la Pirámide, y acaso
el Partenón medida fué tan sólo.
Equilibrio fugaz en claro ritmo;

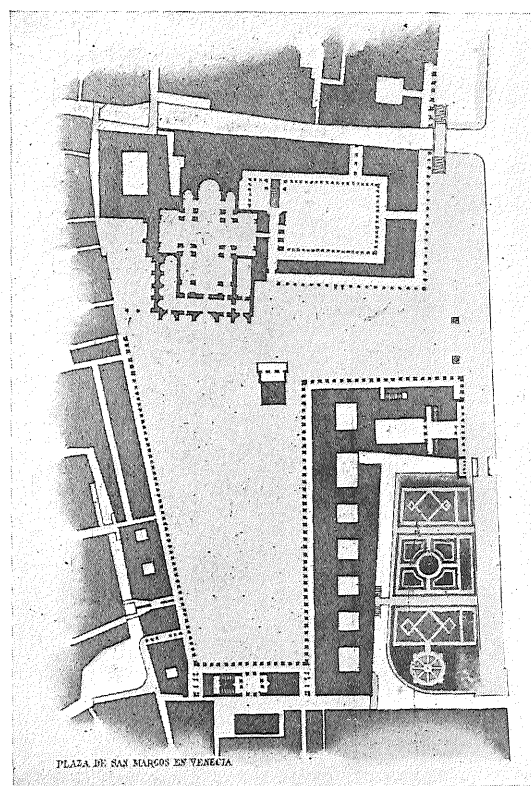
La piedra se resaca en la montaña
y se ablanda en el valle de la idea,
henchida en la humedad del alma misma.
No os permitáis ni sombras ni misterios,

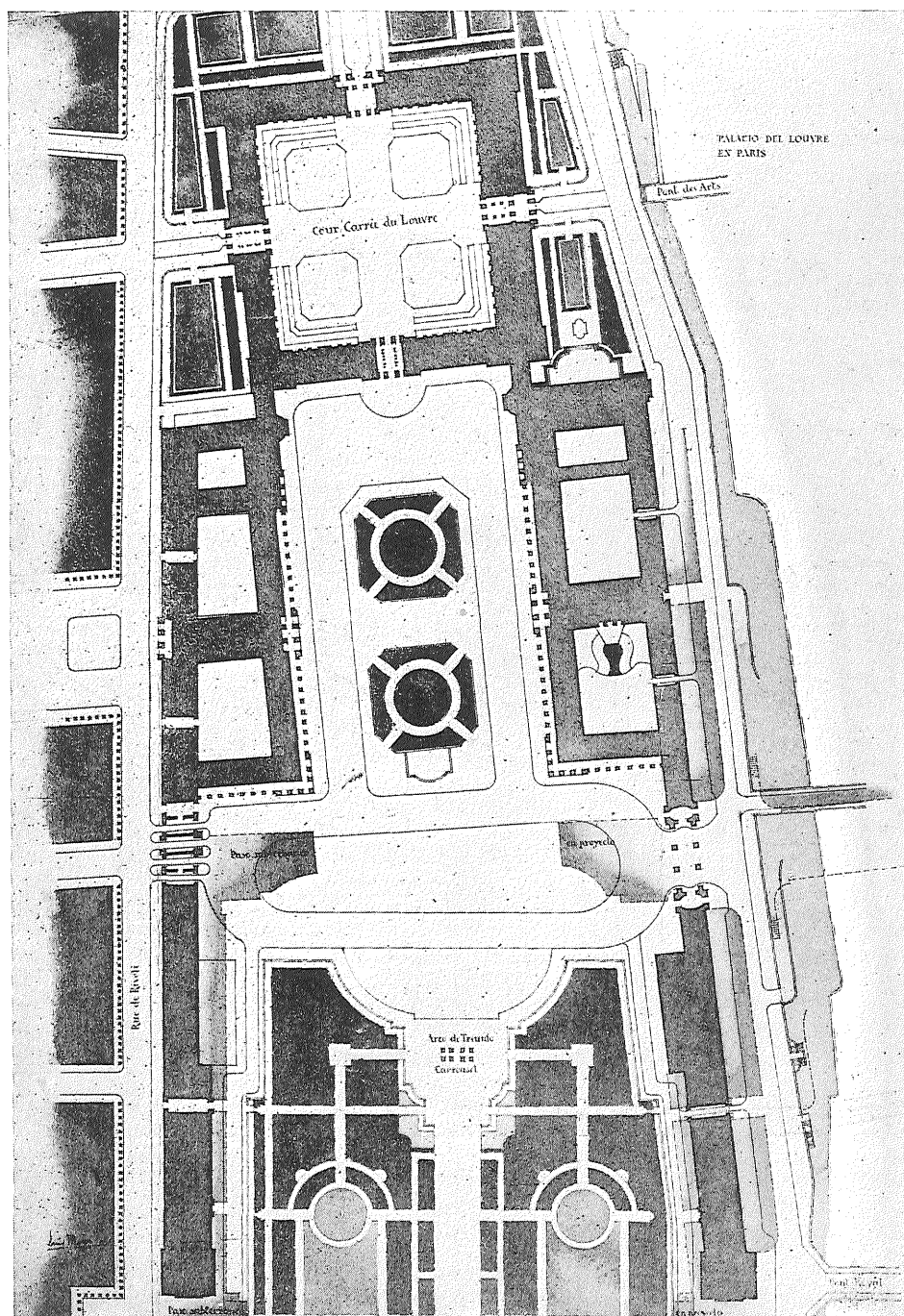


Vista aérea de la Plaza de San Marcos, de Venecia, en la que se ven gran parte de los edificios que constituyen este conjunto monumental: la Basílica y encima el Palacio Real, con las Prisiones a la izquierda y el Puente de los Suspiros, que une ambos edificios. Debajo de S. Marcos, la Torre del Reloj. A la derecha del Campanile asoma la Biblioteca, que se continúa hacia la derecha con las Procuradurías. En el ángulo entre éstas y la Biblioteca se ve la cubierta moderna que tapa el patio de la antigua Zecca. Al pie del Campanile se ve la famosa Loggetta.

PLAZA DE SAN MARCOS, DE VENECIA

Casi mil años ha costado la construcción total de esta plaza, desde 830, en que se empieza la basílica, hasta 1810, en que se terminan las Procuradurías, al fondo de la plaza, sin contar con obras posteriores de menos importancia hechas todavía después. El conjunto es uno de los mejores ejemplos de composición que pueden encontrarse para estudiar este arte. La sutileza y el refinamiento con que cada parte ha sido situada sólo tienen igual en la Acrópolis de Atenas. Todos los efectos posibles han sido previstos, y resueltos con ese conocimiento a fondo de los recursos escenográficos, que permite liberarse de la sujeción a ejes octogonales y a la banal «simetría» moderna.

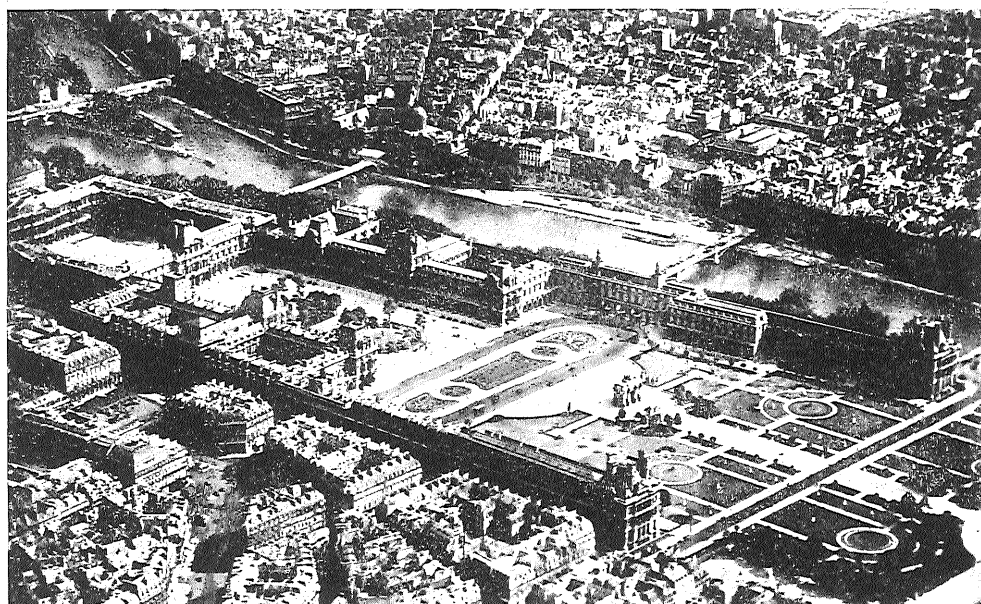


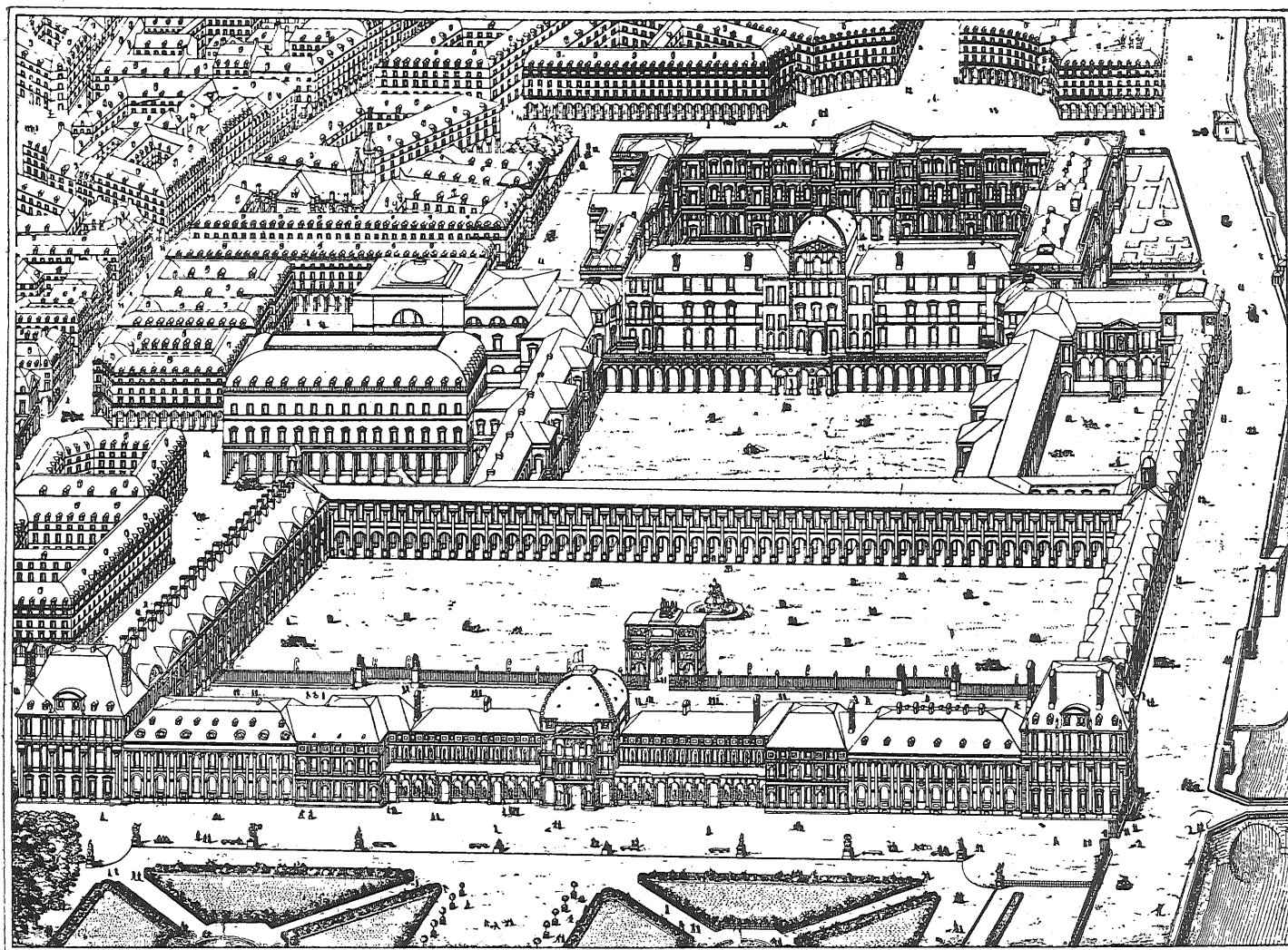


EL LOUVRE, EN PARIS

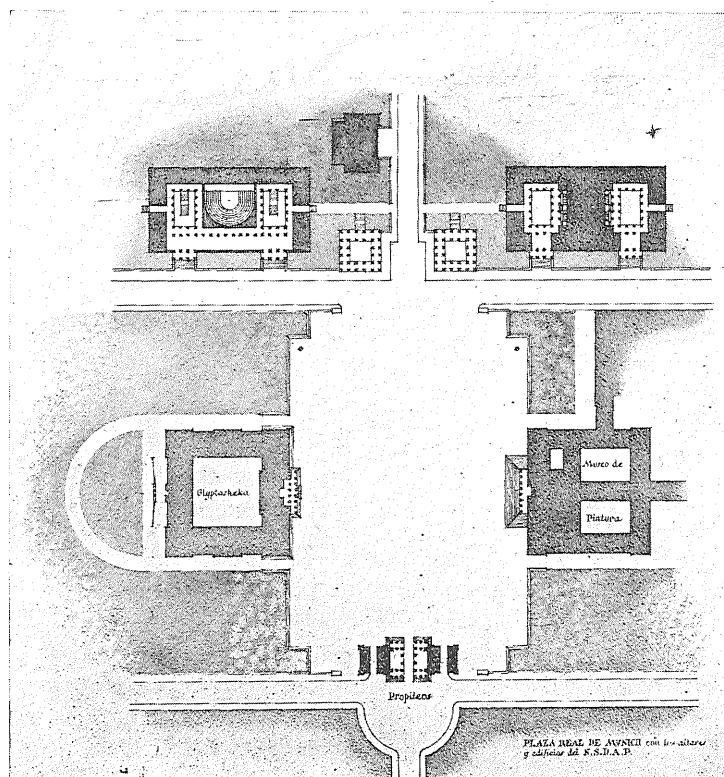
La composición tiene los defectos del patio de honor en Versailles, pero muy atenuados a pesar de las dificultades de la planta, de las numerosas transformaciones sufridas a lo largo de varios siglos (del XVI al XIX) y de la desaparición de las Tullerías, que cerraban la construcción por el Oeste. El gran patio abierto hacia la Plaza de la Concordia es casi todo, tal como se ve ahora, obra de Visconti y Lefriél (1852-1880), y a pesar de los ingenuos y recargados detalles, de baja calidad en general, el conjunto resulta agradable y discreto a cierta distancia, ayudando a ello esa suave luz de París, que difumina las líneas e impide que se vean demasiado los detalles y las proporciones.

En el plano se han indicado unos pasos subterráneos, que estaban en proyecto en 1936, con los que se trataba de resolver el grave problema de circulación planteado por la extensa masa de este edificio en el mismo centro de París. La circulación de vehículos se hace ahora a través de las arquerías que perforan el edificio en varios sitios, pero esto además de presentar un aspecto desagradable, resulta molesto para los propios coches, pues todo resulta estrecho y lleno de obstáculos. Para resolver la cuestión se proyectaron dos pasos subterráneos, que enlazaban con dos puentes, los cuales deben ser, además, ensanchados. De este modo se resolvía el problema de enlace entre la calle de Rivoli y el Sena, y, al propio tiempo, y por medio de distintos niveles, se dejaba libre la circulación a lo largo de los muelles.





(«Description Historique et Graphique du Louvre et des Tuilleries», Conde de Clarac, París, 1853.)



PLAZA REAL DE MUNICH

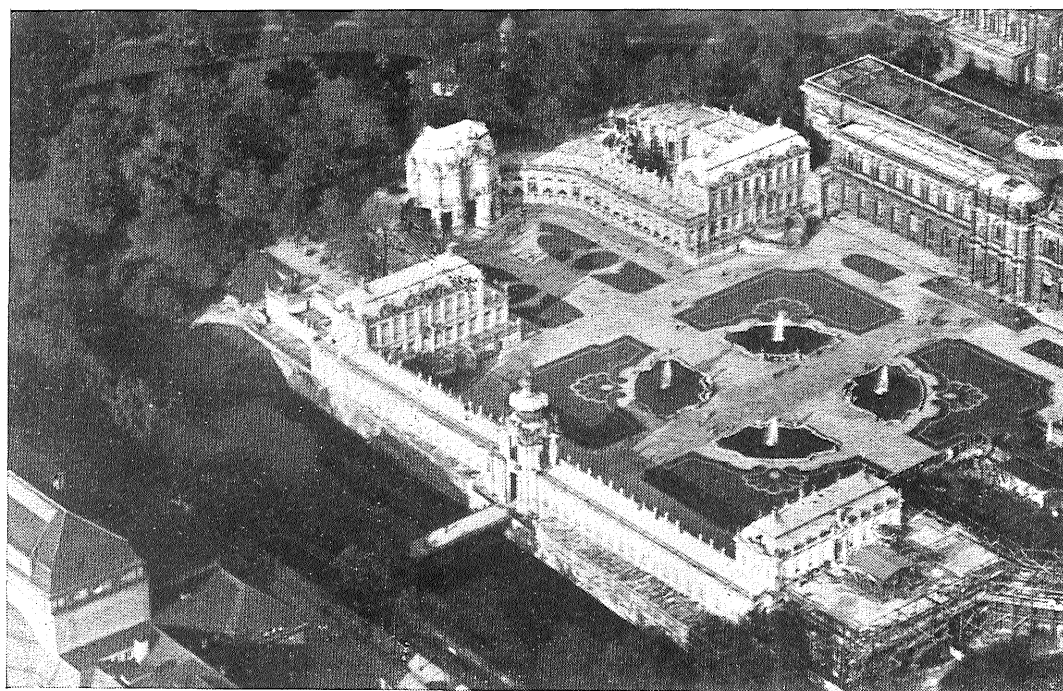
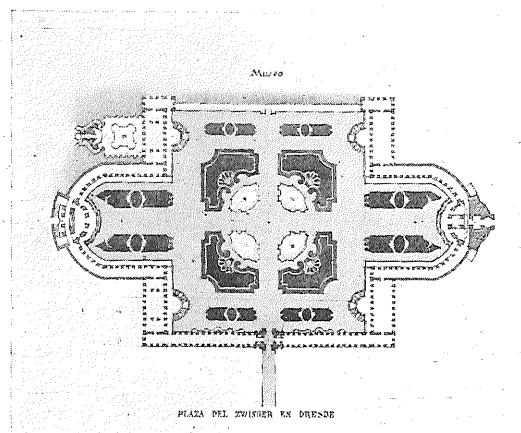
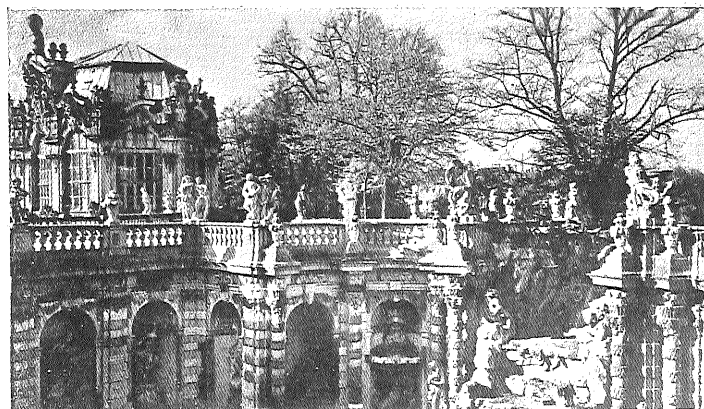
Aunque la composición general de la plaza, los Propileos y la Glyptotheca (1816-1834), fueron hechos de una vez por Leo von Klenze, que también proyectó el otro Museo, la plaza resultaba destastalada y sin sentido, como una obra incompleta, hasta que Paul Ludwig Troost, poco antes de su muerte, en 1936, trazó los dos templos conmemorativos que cierran la plaza por el lado opuesto a los Propileos, así como los dos grandes edificios contiguos a aquéllos. La obra se terminó en 1937, y resultó una composición perfecta, con un sentido muy delicado de la escala humana, y con un aire de tranquila grandeza.

ZWINGER, EN DRESDE

Obra de Matías Daniel Pöppelmann, construida entre 1711 y 1722; no es una plaza interior, como las de Madrid o Salamanca, sino una entrada monumental de la ciudad hecha sobre la antigua fortaleza o barbacana de una puerta, y de esto le viene su nombre. Quedan varios proyectos de Pöppelmann y de Cuvilliés para incorporar el Zwinger a un nuevo Palacio Real, que había de sustituir al antiguo. En unos de estos proyectos, el Zwinger es el patio de honor o plaza de armas del Palacio, con el que se enlazaba por medio de la crujía, donde en el siglo XIX construyó Semper el Museo, y en otros queda a un lado del Palacio, destinado a ser un anfiteatro para grandes fiestas. Hamann, en su «Historia del Arte desde los primeros tiempos del Cristianismo hasta hoy» (Berlín, 1933), lo pone como el mejor y más hermoso ejemplo del rococó alemán, que no se reduce, como el francés, a decorar interiores, sino que es una arquitectura de exteriores también.

La composición es muy sencilla, con un entreeje pequeño, que hace crecer el efecto del conjunto, ya muy grande de por sí; pero el gozoso juego de la arquitectura y escultura unidas, y un habilísimo concepto de las escalas manejadas en la decoración, agradan de tal modo que el espectador se siente a gusto dentro de un espacio que parece hecho a su medida, y donde la piedra florece como si una perpetua primavera la envolviese, y se olvida de la nieve y del frío que encuentra cuando lo visita en invierno.

Lo único que estropea el conjunto es el edificio del Museo, obra pesada y sin gracia, que es lo peor que conozco de Semper, y que, por desgracia, vino a caer en este encantador lugar.



SAN PEDRO, DE ROMA

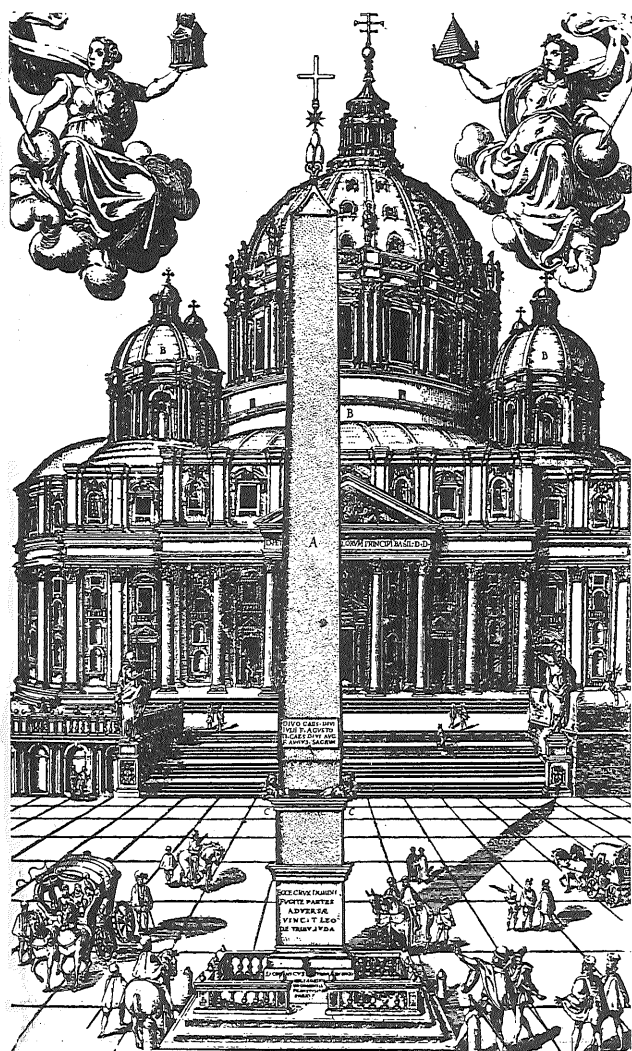
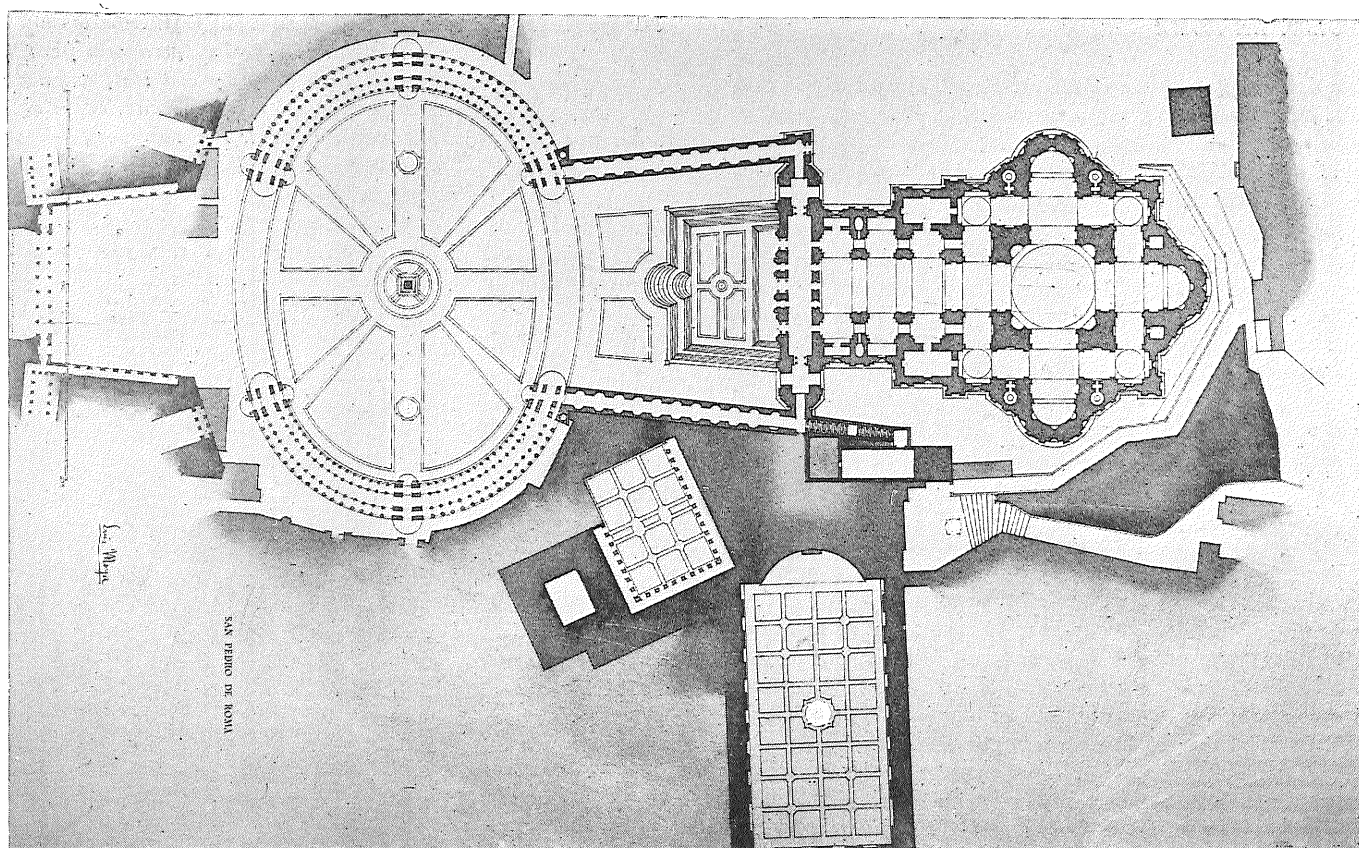
Reconocida y estudiada la Plaza de Bernini como una de las obras de la Arquitectura, sólo son precisas algunas observaciones.

La posición de la parte del Palacio Vaticano, donde están las Logias de Rafael, sirvió quizá para sugerir a Bernini el aprovechamiento del tema de las fachadas divergentes como medio

de traer hacia adelante, en un efecto escenográfico, la fachada de la Basílica.

Esta es actualmente como una imagen en bajorrelieve de la que proyectó Miguel Ángel, y ha perdido con ello toda la fuerza que el claroscuro la hubiera dado.

La plaza, tal como está, es el resultado feliz de una larga serie de proyectos, en que se ensayaron por muchos arquitectos, y fi-



nalmente por Bernini, todas las soluciones posibles en cuanto a tamaño y forma, construcciones del contorno, relación con el Palacio Vaticano y entrada de la plaza. Este último punto fué, por desgracia, lo único que no se llevó a la práctica en su tiempo. Quedó la pequeña Plaza Rusticucci como atrio de la plaza grande, con dos accesos laterales pequeños, Borgo Vecchio y Borgo Novo.

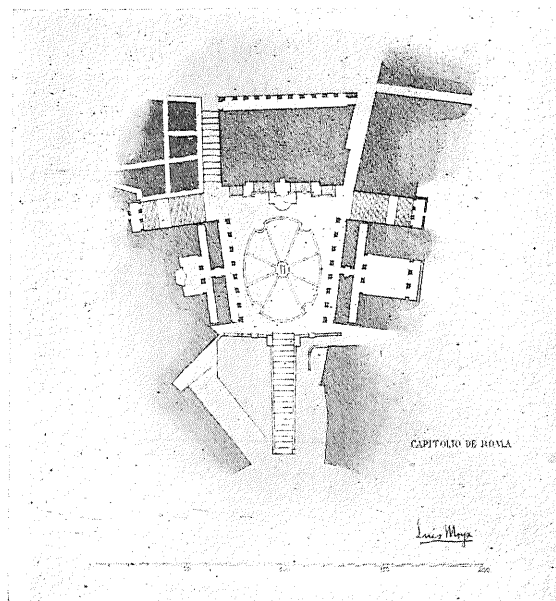
Entre las muchas soluciones pensadas para regularizar la Plaza Rusticucci destacan dos: la de Bernini, que consistía en cerrar la columnata por medio de un trozo de la misma, colocado en medio del actual hueco, y dejando dos pasos abiertos a los costados, como prolongaciones de las dos calles laterales antes mencionadas. La de Fontana era más radical, pues trataba de evitar definitivamente que la ingenua idea de hacer una gran avenida en el eje, como finalmente se ha hecho, estropeándolo todo, pudiera realizarse alguna vez. Consistía en regularizar la Plaza Rusticucci con pórticos laterales que encerraban un trapecio (como en el plano que se acompaña, que es el de una de las ideas de Piacentini), pero haciendo en el lado frente a la fachada de la Basílica un nuevo cuadripórtico, siguiendo el orden de los de Bernini, interrumpido en su centro con un arco para sostener una cúpula con campanas, que evitaría la vista directa de la Basílica según su eje, y dejaba en cambio abiertas las vistas laterales. Para asegurar más esto, delante del cuadripórtico proyectaba un hemicíclo formado por un gran muro macizo decorado con fuentes y un estanque, que serviría de pantalla para tapar las casas de la «Spina» situadas en los dos Borghi.

Proyecto de Miguel Angel para la fachada de San Pedro y la Plaza, según Domenico Fontana (Del modo tenuto nel trasportare l'obelisco Vaticano, e delle Fabriche fatte de Nostro Signore Sisto V. Roma, 1589).

CAPITOLIO, DE ROMA

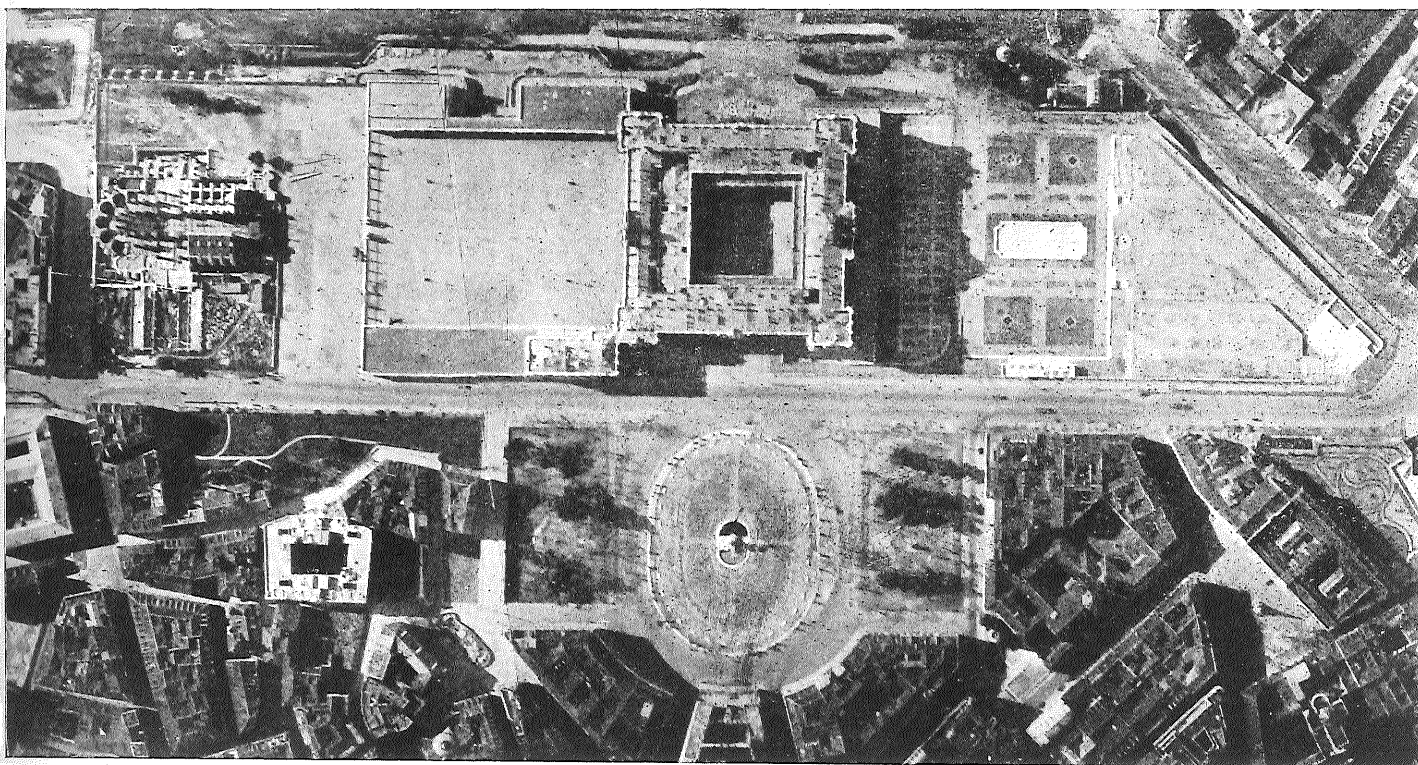
Puede decirse que es obra de Miguel Angel, aunque De la Porta y Del Duca terminaron, respectivamente, el Palacio Senatorial, que es el del fondo, y los laterales, haciendo modificaciones en el proyecto original. Llama la atención su pequeñez, pues es poco mayor que el patio del Palacio Real, de Madrid. La composición estaba forzada por muchas cosas: el Palacio Senatorial debía ocupar el espacio del antiguo Tabulario Romano, aprovechando como base lo existente de éste, y lo mismo había de hacerse con el del lado derecho. Finalmente, la plataforma estaba limitada, de un modo natural, por la colina alta del lado izquierdo, ocupada por la iglesia de Araceli, y por la pendiente de la ladera en el lado de la entrada. Todo se aprovechó para un doble efecto. El primero, desde el exterior, es el de una decoración de teatro con la estatua de Marco Aurelio en medio de la escena, el Palacio Senatorial como telón de fondo, traído hacia adelante por efecto de perspectiva al ser divergentes las fachadas laterales, y las estrechas fachadas terminales de los dos palacios de los costados como bambalinas. El segundo efecto es el interior, para el cual se aprovecha la forma trapezoidal de la plaza, que cierra algo la vista por el lado único en que está abierta, y que pone al espectador en manos de ese gran dramaturgo que fué Miguel Angel. Inventa para este espacio pequeño un módulo grande, con el cual hace heroicas proporciones en edificios pequeños. Con su «terribilitá» compone los palacios laterales con violentos contrastes de verticales de altas pilastras y horizontales de larguísimos dinteles en los soportales, de huecos grandes, sombríos y cavernosos en éstos, y de grandes planos luminosos de piedra sobre éstos, en el aire, perforados sólo por balcones pequeños, y de órdenes en miniatura para estos balcones, órdenes corrientes en el soportal y órdenes gigantes en las pilastras corintias. Su conocido patetismo no se conforma con los muros de piedra sobre los estrechos dinteles de los soportales,

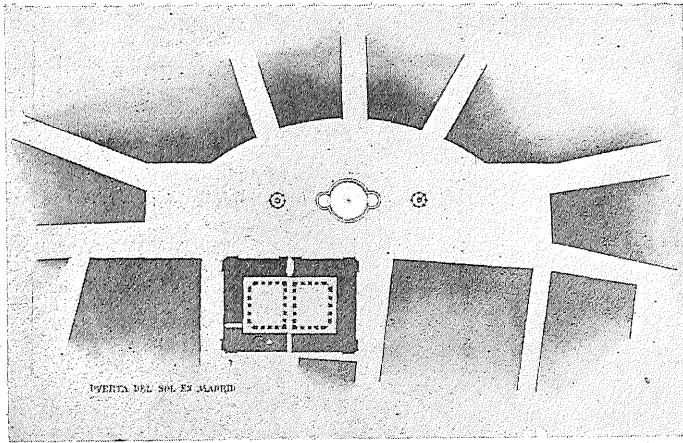
sino que lo acentúa en el Palacio Senatorial, repitiendo los huecos de la planta principal en la planta superior, pero más fuertes y pesados los de encima que los de abajo, y con los frontones de aquéllos tocando el entablamento del orden gigante, como aplastados por él y pugnando por romperlo. Por desgracia, Giacomo della Porta estropeó esta fachada, cambiando este segundo piso, tan importante en el proyecto de Miguel Angel, por la banal composición que ahora vemos. Lo que había pensado Miguel Angel se puede ver en los ábsides de San Pedro, con pocas variantes.



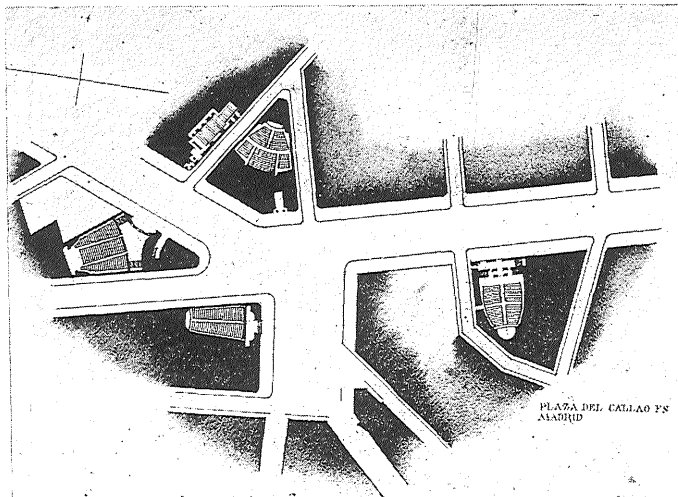
PALACIO REAL DE MADRID

Tan conocido y estudiado ha sido este conjunto monumental en estos días por los problemas de los nuevos jardines de la Plaza de Oriente y los de Caballerizas, de la calle de Bailén, del Teatro Real y últimamente por la Catedral de la Almudena, que nada cabe añadir a lo ya dicho. Desde tiempos de Carlos III, ésta ha sido siempre una composición incompleta, y de los esfuerzos que para resolver el problema se han hecho ha quedado una extraordinaria serie de proyectos de Sachetti, Sabatini, Ventura Rodríguez, Villanueva, González Velázquez, Aguado, Pascual y Colomer y otros ilustres maestros, que, en general, han sido ya ampliamente publicados.





Puerta del Sol.



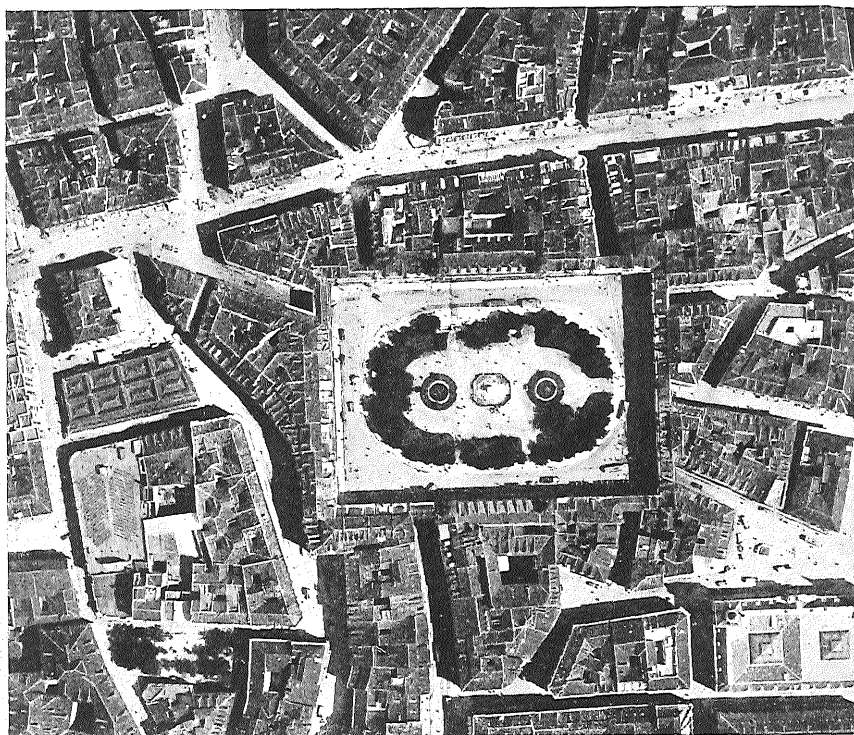
Plaza del Callao.

PLAZA MAYOR, PUERTA DEL SOL Y PLAZA DEL CALLAO, EN MADRID

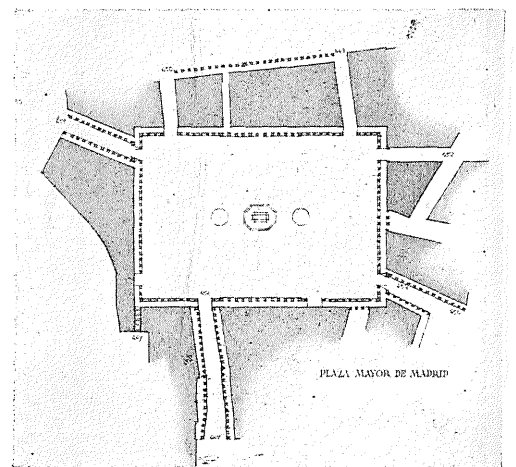
Son tres centros de la ciudad típicos de tres épocas distintas. El primero, del siglo XVII, interrumpe con un trazado geométrico rígido un barrio de callejas pintorescas, exactamente igual a lo que se ve en casi todo el mundo musulmán. No está hecho de otra manera el emplazamiento de grandes mezquitas, Universidades, bazares y plazas porticadas en sitios tan alejados de Madrid como El Cairo, la Meca o Ispahan, de modo que el planteamiento de esta Plaza Mayor podría considerarse como un resto de tradición hispanoárabe. Su arquitectura tuvo la suerte de ser obra de Gómez de Mora, Jiménez Donoso, Villanueva y otros, resultando una completa y afortunada composición en todos sus aspectos. El aspecto de la simetría y modulación de esta obra fué estudiado en un interesante artículo de Félix Sancho, en esta misma revista (enero-febrero 1946), y en él se ve con cuánta finura estudiaron aquellos arquitectos las armoniosas y humanas medidas de la plaza.

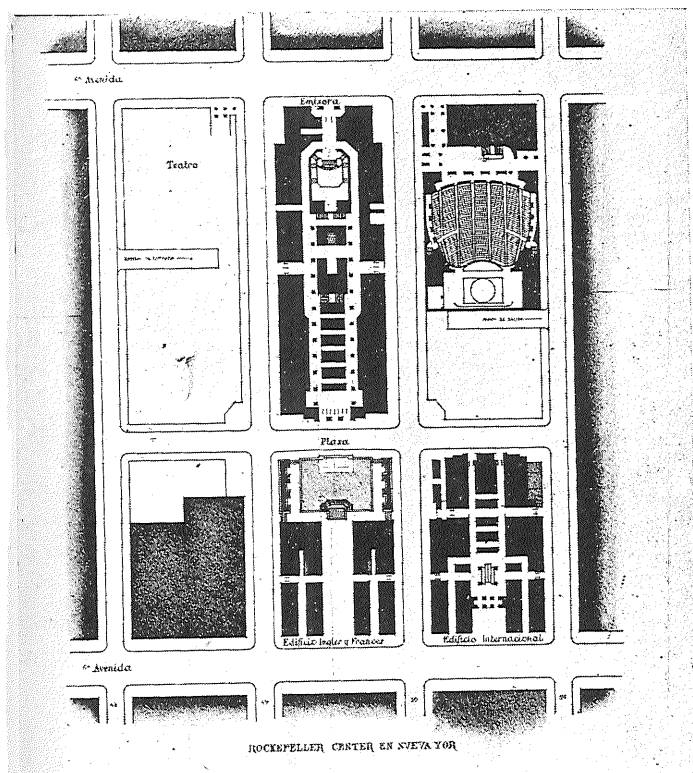
La Puerta del Sol que ahora vemos procede del año 1856, salvo el edificio de la actual Dirección de Seguridad, del siglo XVIII, y es una modesta imitación de lo que entonces se hacía en Europa, y principalmente en Francia. Cuando tenía las fachadas recién terminadas, uniformes de composición y de color, sin los anuncios detonantes de ahora, y en el centro la gran fuente de surtidor, debió ser una obra agradable y sencilla, sin pretensiones y con cierta dignidad aburguesada.

La Plaza del Callao, con sus cines (falta el cine Avenida en el plano que se publica), es un buen ejemplo de la época de barullo por la que pasó Madrid desde la primera guerra europea hasta la Liberación. No se buscó ningún precedente en nuestra tradición, pero tampoco hubo una idea de acometer en conjunto la resolución de un problema nuevo con medios nuevos, como se hizo en Alemania, bajo el impulso estatal, en muchos casos, o en Estados Unidos por iniciativa privada, como en el Rockefeller Center, de Nueva York.



Plaza Mayor.



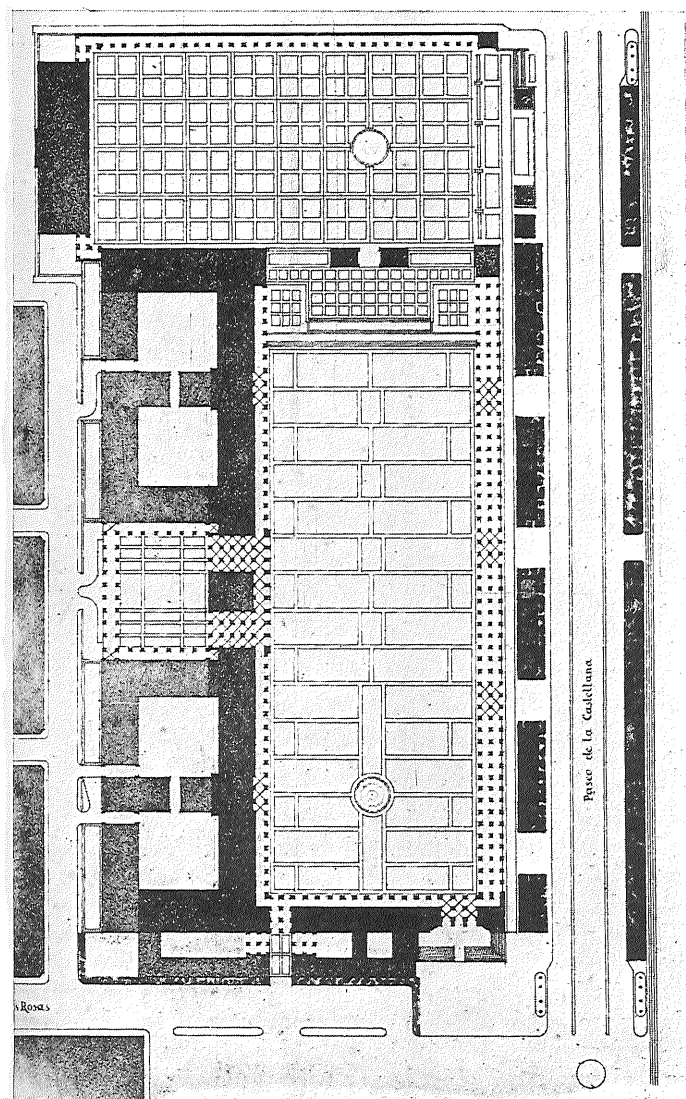


ROCKEFELLER CENTER, EN NUEVA YORK

Se empezaron los trabajos en 1930 con el derribo de las construcciones viejas que ocupaban las tres manzanas. Sobre este conjunto ha publicado un trabajo muy interesante y completo Antonio Cámara en la revista «Reconstrucción», que evita repetir su descripción. La planta que se acompaña está incompleta, y corresponde a lo hecho hasta 1936.

La composición es un ejemplo del caso contrario al de Versalles. En éste correspondían pequeñas alturas a un enorme desarrollo de la planta, y en Rockefeller Center la planta es de pequeñas dimensiones, pues las dos calles principales, la quinta y sexta avenidas tienen una anchura inferior a los 35 metros de los trozos segundo y tercero de la Avenida de José Antonio, de Madrid, y la Plaza, con su jardín hundido, es también muy pequeña, y, en cambio, las alturas de los edificios son grandes, como es sabido. El resultado logrado en la parte central es muy grato, estando hábilmente combinadas las alturas de los pequeños edificios que encuadran el acceso central, que es sólo para ir a pie, con la gran elevación del edificio del fondo, que tiene a sus pies, como una alfombra, el agradable jardín hundido antes mencionado.

Nuevos Ministerios.



NUEVOS MINISTERIOS, EN MADRID

Corresponde esta planta al proyecto del arquitecto Secundino Zuazo, proyectado antes de 1936. Tan conocida es aquí esta obra que sólo corresponde hacer notar las enormes escalas empleadas, como resulta de su comparación con otras composiciones, y especialmente con El Escorial.

